Friedrich Gillys Verhältnis zum Theaterbau

unter besonderer Berücksichtigung
seiner Skizzen nach französischen Theatern und seines Entwurfes
für das Nationaltheater in Berlin

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Von

Horst Riemer

aus

Essen

Tag der Promotion: 7. Dezember 1931.

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Juli 1931.

Druck: I. H. Bankauf, Bochum.

79

Referenten: Dr. phil. Dr.-Ing. Leopold Giese
Professor Dr. Ferdinand Noack

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die vorliegende Arbeit soll mit einer größeren Zahl von Abbildungen als Buch erscheinen.

Inhalts-Uebersicht.

Seite

Vorwort: Stand der französischen Architekturentwicklung bei Gillys Eintreffen in Paris. 1

„Revolutionsarchitektur" — Frühe Anzeichen — Programme — „Megalomanie" — Nebeneinander der romantischen und rationalistischen Richtung — Wirkung in Deutschland.

I. Die französischen Theaterskizzen Friedrich Gillys. 5

A. Einleitung. 5

B. Beschreibung 8

B. I. Theater, die wegen ihrer Bedeutung in zeitgenössischen Beschreibungen oder Abbildungen überliefert sind, oder die heute noch bestehen, und dadurch eine Gegenüberstellung mit den Gilly-Skizzen und somit eine Nachprüfung derselben ermöglichen. 8

1. Théâtre de l'Odéon. 8

Betrachtung der auf das Théâtre de l'Odéon bezüglichen Gilly-Skizze in ihrer Eigenschaft als Tagebuchblatt — Die Erbauer des Théâtre de l'Odéon — Der Einfluß Servandonis — Beschreibung — Die bisher fälschlich dem Théâtre Feydeau zugeschriebene Skizze Gillys vom Innern des Théâtre de l'Odéon.

2. Théâtre de l'Opéra. 13

Lage — Entwicklung der Oper — Beschreibung.

3. Théâtre Français 17

Entwicklung des Théâtre-Français — Umbenennungen — Restaurierung — Beschreibung.

4. Théâtre des Italiens 21

Die comédiens italiens — Lage — Beschreibung — Umbauten.

5. Théâtre Feydeau und Rue des Colonnes. 23

a. Théâtre Feydeau 23

aa. Aeußeres 23

Die Schwierigkeiten bei der Erbauung des Théâtre Feydeau – Die Aeußerungen Legrands und Kraffts – Lage – Beschreibung des Aeußeren — Die Bedeutung der Skizze Gillys gegenüber den verschiedenen voneinander abweichenden Ueberlieferungen der Außenansicht — Heutiges Aussehen der Stelle, an der das Theater lag.

bb. Inneres 27

Die Schauspielertruppen, die im Théâtre Feydeau gespielt haben — Die Aeußerungen Kraffts und Legrands über die Zweckmäßigkeit der inneren Konstruktion — Beschreibung — „Oedipe".

b. Rue des Colonnes 29

Die vier Skizzen Gillys von der Rue des Colonnes — Beschreibung — Heutiger Zustand — Der Zusammenhang der Rue des Colonnes mit dem Théâtre Feydau.

6. Théâtre des Jeunes Artistes. 31

Sobre — Beschreibung — Bestimmung des Theaters.

7. Theater im Schloß zu Versailles. 33

Das Schloß zu Versailles — Beschreibung des Theaters — Gillys Aufstellung der Proportion des Theatersaales — Foyer.

8. Theater im Garten von Klein-Trianon. 37

Marie-Antoinette und Klein-Trianon — Mique — Die „société de la reine" — „La reine actrice" — Lage — Vergleichende Betrachtung des Theaters in Klein-Trianon und der Oper in Versailles — Anlage der Ränge in deutschen und französischen Theatern.

B. II. Theater geringerer Bedeutung, die nicht mehr bestehen oder durch Umbauten ihr Aussehen völlig verändert haben und über deren Gestalt nichts überliefert ist, sodaß als das einzige Zeugnis dieser Bauten die Skizzen Gillys anzusprechen sind, ohne diese daher mit entsprechenden Belegen vergleichen zu können. 43

1. Théâtre des Variétés 43

Geschichte des Théâtre des Variétés — Die Montansier — Beschreibung.

2. Théâtre Louvois 45

Lage — Beschreibung — Bestimmung des Theaters.

3. Théâtre du Vaudeville 47

Die Tradition des Théâtre du Vaudeville — Beschreibung.

4. Théâtre de la Cité 48

Lage — Beschreibung — Heutiges Aussehen der Stelle, an der das Theater lag.

5. Théâtre de Molière 50

Wahrscheinliche Lage — Beschreibung.

6. Théâtre d'Emulation 50

Bestimmung des Theaters — Beschreibung — Gillys Vorhangstudien.

7. Projekt eines Opernhauses in Paris. 53

Entstehung der Skizze Gillys — Beschreibung — Die Veranlassung zum Projekt eines Opernhauses in Paris.

8. Theater in Le Havre, die Reise Gillys nach England und die hierauf bezüglichen Skizzen 55

Die Bedeutung der Skizzen für die Festlegung der Reiseroute Gillys nach England — Beschreibung des Theaters in Le Havre — Weitere Belege für den Aufenthalt Gillys in den für die Ueberfahrt nach England in Frage kommenden französischen Küstenstädten: Die Zeichnungen des Cap de la Hève und der Kasernen in Cherbourg — Die Wiederholung der letztgenannten Zeichnung.

C. Zusammenfassung. 59

a. Die von Gilly aufgenommenen Theater und die Bedeutung seiner Skizzen. 59

Anzahl und Ortsbezeichnung der Theater — Umfang und Genauigkeit der Aufnahme — Außen- und Innenaufnahmen — Technik und Entstehung der Skizzen — Der dokumentarische Wert der Skizzen — Das Schicksal der Theater und ihre Lage.

b. Der Inhalt der Skizzen. 64

Gegenstand der Aufnahme — Die Form des Saales — Bühnenmasse — Gesamtmasse.

c. Schlußbetrachtung: Die Skizzen in ihrer Bedeutung für die Arbeitsweise und das Interessengebiet Gillys, sowie in ihrer Beziehung zur französischen Theaterbaukunst 73

II. Gillys Entwurf zum Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkt. 74

A. Gilly und der Baubegriff des preußischen Klassizismus. . . . 76

B. Der Entwurf für das Nationaltheater. 78

a. Vergleichende Betrachtung mit dem Entwurf zu einem Badehaus für eine Dame. 78

1. Inneres des Badehauses und des Nationaltheaters. . . . 79

2. Aeußeres des Badehauses und des Nationaltheaters. . . 81

b. Entwurfsstudien zum Nationaltheater. 82

c. Feststellung. 85

C. Analogien zu französischen Vorbildern:

a. Im Grundriß. 86

Theater auf antiker Grundlage — „Essai sur la Construction d'un Theatre à la manière des Theatres grecques et romaines" — Henry, Maison Vassalle — Boullée, Salle d'Opéra — Grundrisse Gillys für das Nationaltheater.

b. Im Aufbau. 89

Säulenstellung — Decke. Plafond und „Loges du Cintre" — Proscenium — Gurtbögen — Wandbehandlung.

c. In der Lage. 93

Entwürfe Gillys zur Umgestaltung des Gensdarmenmarktes — Sobre, Elévation de la fête publique — Bellanger, Grand Théâtre des Arts.

D. Ausblick. 96

a. Langhans' Entwurf zum Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkt 96

b. Das Verhältnis Gilly - Schinkel. 97

1. Das Urteil Schadows. 97

2. Gillys Einfluß auf Schinkel. 98

c. Schlußbetrachtung. 99

Literatur 101

Verzeichnis der Abbildungen 105

Vorwort.

Stand der französischen Architekturentwicklung bei Gillys Eintreffen in Paris.

Wenn die Bedeutung der in Frankreich entstandenen Skizzen Gillys darin zu erblicken ist, daß sie ihr Entstehen dem Bestreben des Künstlers verdanken, den Geist der französischen Architektur zu studieren und sich vertraut zu machen, so sei, bevor an die Untersuchung der Skizzen selbst herangegangen wird, mit einigen einleitenden Worten auf die Situation hingewiesen, in der sich die Entwicklung der französischen Architektur befand, zu dem Zeitpunkt, als Gilly — 1797 — in Paris eintraf.

Es ist die Epoche des Direktoriums, das zwei Jahre zuvor eingesetzt war. Während der fünfjährigen Dauer seiner Regierung ist man, trotz aller Kunstbegeisterung, doch wenig zum Bauen gekommen. Was Gilly an neuem vorfand, sind die ersten Aeußerungen einer Revolutionsarchitektur. Will man dem Wesen der neuen Strömung gerecht werden, muß man ihre künstlerische Oppositionsstellung stärker hervorheben und sie als das bezeichnen, was sie in erster Linie gewesen ist, als die antibarocke Strömung innerhalb der klassizistischen Architektur.

Ebenso wie die Revolution für Frankreich zunächst den Abschluß jener Freiheitsbewegung bedeutet, die sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts vorbereitet hatte, so stellt sich auch die französische Kunst seit 1789 als eine Fortführung dessen dar, was seit der Mitte des 18. Jahrhunderts angestrebt war. Denn wenn man auch geneigt ist, in der architektonischen Entwicklung des ausgehenden 18. Jahrhunderts ein Ende zu erblicken, so hat man doch in Wirklichkeit die Antike nie vergessen. Wenn der Hingabe an die griechischen und römischen Vorbilder ein lebhaftes Interesse für Aegypten und den fernen Osten parallel ging, dem sich auch Gilly in seinen Entwürfen nicht immer verschließt, so war das im letzten Grunde nur eine romantische Regung, der die Zeitmode willig folgte, die aber den gewaltigen Umschwung im künstlerischen Empfinden der letzten Jahrzehnte vor 1800 gerade nur ahnen läßt. Der Untergang von Barock und französischer Klassik ist nicht das Werk der Reflexion oder Sentimentalität, sondern die Folge des Auftauchens einer jugendfrischen Strömung, die in voller Deutlichkeit aber nur in ihren Anfängen erkennbar ist. Diese Strömung hat ihren Ausgang in Frankreich genommen. Und wenn sie sich in bewußten Gegensatz zur Vergangenheit setzt, so mag man das, was sie hervorgebracht, dem Zeitpunkt seiner Entstehung und seinem Wesen nach, mit Recht als Revolutionsarchitektur bezeichnen.

Die frühesten Anzeichen eines Umschwunges des architektonischen Empfindens machten sich bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts bemerkbar. Als Zeugen des tiefgehenden Wandels, der damals vor sich gegangen ist, können gelten das Kleine Trianon von Jacques-Ange Gabriel [1]) — 1766 — und das Pariser Pantheon — 1790 —, in dem sich zu gleich früher Stunde die neuen Gedanken ankündigen; während sich
Abb. 1 und 2. das Werk Gabriels, [2]) völlig verschieden von dem vorangegangenen Schloßbau mit seinen weit ausgreifenden Flügeln, in schlichter Würfelform, als isolierter geometrischer Körper, fast ohne Gliederung, mit bescheidenem Dekor, blockartig, wuchtig und unbelebt darstellt, zeigt das sieben Jahre
Abb. 3. vor Gillys Eintreffen vollendete Pantheon Soufflots [3]) in seiner Kuppel und den Säulen des Einganges zwar noch die Erinnerung an die Vergangenheit. Doch unten an den Seiten tragen die schmucklosen Mauern, die in ihrer herben Größe sich dem ans Gefällige gewöhnten Auge nur schwer erschließen, alle Verheißungen einer nahen Zukunft in sich, und das Pantheon wird zum Symbol der Jugendzeit der neuen Tendenzen.

Am deutlichsten werden diese in den Entwürfen einiger kühner Neuerer sichtbar. Aus den zahlreichen Blättern, welche die ersten Aeußerungen der neuen Baugesinnung der Nachwelt überliefern, seien ebenfalls einige Beispiele herangezogen. So weit gingen die Architekten auf dem neuen Weg, daß sie ihre Bauten nicht nur aus Würfel oder Prismen gestalteten, sondern alle einfachen stereometrischen Gebilde architektonisch verwend-
Abb. 4. bar fanden. Wie Henry seiner Maison Vassalle [4]) eine zylindrische Form gab, so hat Ledoux [5]), der vielbeschäftigte Architekt der Generalpächter und der Pariser Gesellschaft, den Abschluß seines Hauses für eine Strom-
Abb. 5. behörde [6]) als Halbzylinder erdacht. Dieser seltsam-eindrucksvolle Entwurf darf übrigens nicht nur formal erklärt werden, er verdankt seine Gestalt auch dem echt klassizistischen Wunsch, durch Symbole zu sprechen. Die Herrschaft des Menschen über das Wasser soll durch ihn veranschaulicht werden. Selbst jene stereometrische Form, die aller architektonischen Verwendung widerstrebt, die Kugel, bildet den Kern einiger Entwürfe der Zeit. So hat Sobre sie für seinen Tempel der Unsterblichkeit benutzt, den er als Halbkugel in einem Wasserbassin errichten will, wobei infolge der Spiegelung der Bau sich dem Auge zur Weltkugel ergänzt. Die barocke Architektur ist feudal begrenzt gewesen, die antibarocke ist universell. Der gleiche Gedanke erscheint in Boullées Entwurf zu einem „Cénotaphe
Abb. 6. de Newton". [7])

[1]) Geb. 1698 oder 1699; gest. 1782.

[2]) vergl. Raymond Escholier, Versailles; Paris, 1930; chap. III, Les Trianons, p. 127—130.

[3]) Soufflot, Jacques-Germain; geb. 1713 oder 1714; gest. 27. oder 29. August 1780 (Lance, Dictionnaire des architectes français, Paris, 1872, 2 vol.).

[4]) J.-Ch. Krafft et N. Ransonette, Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hotels construits à Paris et dans les environs, Paris; Pl. 16. Maison Vassalle, rue Pigalle, près la Chaussée d'Antin; erbaut 1788.

[5]) Geb. 1736, gest. 20. November 1806.

[6]) Claude-Nicolas Ledoux, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, Paris, 1804; Pl. 6. Maison des directeurs de la Loue (maison destinée aux surveillants de la source de la Loue).

[7]) Louis-Etienne Boullée (12. II. 1728—6. II. 1799), Architecture, vol. 3, cart. max., Cabinet des Estampes, Paris. vgl. S. 87, f.

Derartige Entwürfe von Kenotaphien, die den Manen Newtons geweiht waren, finden sich auf vielen Blättern. [8]) Einmal lesen wir unter den Preisarbeiten der Pariser Akademie, [9]) die uns durch die Stiche des Prieur überliefert sind, in der Aufgabe zu einem solchen Kenotaph: „Le monument doit moins respirer la magnificence que la grandeur imposante et la noble simplicité." In diesen Worten ist das ganze Programm der Zeit enthalten, welches in vielen Aeußerungen wiederkehrt. Im Ringen um Reinheit und Wahrheit im Geiste Rousseaus entstand das Verlangen nach dem unverhüllten Baukörper, der Verzicht auf allen Dekor. Wo er dennoch sparsam auftritt, ist er von einer Trockenheit, die von dem Welken des barocken Lebensgefühles beredte Kunde gibt. Es ist der Verfall des architektonischen zum begrifflichen Denken. „C'est aux Philosophes à parter le flambeau de la raison dans l'obscurité des principes et des règles. L'exécution est le propre de l'Artiste, et c'est aux Philosophes qu'appartient la législation." [10]) „On ne doit", meint Durand, [11]) „ni s'attacher à ce que l'architecture plaise, vu qu'il lui est impossible de ne pas plaire: ni chercher à donner de la variété, de l' effet et du caractère aux édifices; puisqu'il est impossible qu'il n'aient pas ces qualités." Die architektonische Schönheit besteht in der Logik der Konstruktion. Ueber die Anarchie der Caprice herrscht die „forme essentielle", der Sachgedanke. „Le vrai beau est le simple." Die gleiche Verachtung alles zusätzlichen Schmuckes, der „ornements de mode qui fatiguent les yeux et corrompent la pureté des lignes", äußert auch Ledoux, dessen lapidares Wort von den „hors-d'oeuvre qui atténuent la pensée principale" den neuen Geist treffend wiederspiegelt. Massenwirkung ist das Losungswort gewesen. „Le jeu des masses", schreibt Ledoux, „c'est le seul effet que l'on puisse tirer d'un plan qui a pour base la stricte économie". Mit der gleichen Strenge wie die Fassade wurde der Grundriß behandelt. „L'architecture doit se régénérer par la géometrie", fordert Dufourny (1754—1818) anläßlich einer im Jahre 1793 vom Konvent ausgeschriebenen Konkurrenz, und ganz ähnlich schreibt Ledoux: „Le cercle, le carré, voilà les lettres alphabétiques que les auteurs emploient dans la texture des meilleurs ouvrages."

Wie alle Strömungen, die nicht in langsamem Wandel und steter Entwicklung, sondern in schroffer Opposition zur Vergangenheit entstanden sind, war auch die neue Richtung zu eigenartig, zu kühn, als daß sie sich hätte durchsetzen können. So wurde die klassizistische Architektur ein ständiges Neben- und Ineinander der beiden Strömungen, der historisierenden, romantischen, die nach Griechenland und Rom ebenso wie nach

[8]) „A une époque qui se faisait gloire d'honorer les bienfaiteurs de l'humanité à quelque nation qu'ils appartinssent Newton jouissait d'une grande popularité (Lemonnier).

[9]) A.-L.-T. Vaudoyer, Collection de prix, que l'Académie d'architecture proposait et couronnait tous les ans, Paris, 4 vol. Vergl. auch Louis-Pierre Baltard, Grands Prix d'architecture, projets couronnés par l'Académie royale des beaux-arts de France, Paris, 1818.

[10]) Abbé Marc-Antoine Laugier, Exjésuite, Observations sur l'architecture, La Haye, Paris, 1765, p. 4.

[11]) Jean-Nicolas-Louis Durand, Précis des leçons d'architecture données à L'Ecole Polytechnique, Paris, an X — XIII (1802—1805), I vol. p. 19 (Il est inutile et même dangereux, que l'architecture cherche à plaire). Durand lebte von 1760—1834.

Aegypten und dem fernen Osten zurückblickt, und der antibarocken, rationalistischen, die in die Zukunft weist. Von Bedeutung in dem Widerstreit der Anschauungen ist die Meinung der Kunsttheoretiker, welche die Architekten allzu sehr beeinflussen. Auf der einen Seite stehen die Klassizisten, mit ihrer Forderung nach archäologischer Genauigkeit von Quatremère de Quincy (1755—1849) geleitet, auf der anderen Seite die mit Emériс David (1755—1839) freier Denkenden, die aus der Natur und dem praktischen Bedürfnis heraus bauen wollen. So empfiehlt auch Amaury Duval (1760—1838) die französische Zeitgeschichte statt der Antike den Künstlern und ebenso Cordier de Launay, ein Emigrant und Vorkämpfer dieser Theorien.

Das heroische Gefühl, das diese gewaltige Zeit bewegte und in den monumentalen Entwürfen der Architekten nach Ausdruck rang, ist hier nur knapp zu umreißen versucht worden. In Gilly, der so viel französisches Blut in sich hatte,[12]) zeigt dieses Empfinden stärksten Widerhall und in seinem Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen die gewaltigste Form.[13]) Sein Denkmalsentwurf wird nicht nur von den gleichen Grundgedanken, sondern auch von den gleichen Formelementen getragen und bewegt sich ganz in der gleichen Richtung auf das Riesenhafte und Pathetische wie in Paris die Entwürfe zur Verherrlichung der Revolutionshelden. Doch fühlte man schon damals in Deutschland heraus, daß diese Tempel, Hallen, Ehrensäulen und Triumphbögen weniger zu einem Erinnerungsmale für den Großen König als zur Verherrlichung des modernen französischen Cäsarismus geeignet waren. Das gigantische Wollen jener Architekten hat sich schließlich auch in den äußeren Massen ihrer Entwürfe ausgedrückt. Die Staffage auf den Entwürfen des Ledoux-Boullée-Kreises zeigt, in welch übermenschlichen Dimensionen sie sich namentlich ihre Denkmal- und Kultbauten vorstellten. Mit Recht spricht Henry Lemonnier von „Megalomanie“.[14]) So würde der Boullée'sche Kenotaph für Newton

Abb. 7 bis 10.

[12]) Gillys Vater, David, entstammte einer 1689 in Französisch Buchholtz eingewanderten Hugenottenfamilie. David Gilly wurde geboren am 7. Januar 1748 in Schwedt a. d. Oder (Uckermark) als Sohn des Materialwarenhändlers Jacques Gilly und der Marie Villemain von Angermünde. Sein Vater wie seine Mutter gehörten der französischen Kolonie an. Jacques Gilly war als Sohn des 1645 geborenen Kaufmanns Nephtalie Gilly (gest. 1705) in Couisson (Languedoc) geboren, woher beide 1689 nach Frankzösisch Buchholtz einwanderten und von dort 1699 nach Schwedt a. d. Oder übersiedelten. Jacques' Mutter war Cathérine Bussière aus Nîmes in der Provence (gest. 1702). Das Aktenmaterial befindet sich im Geh. Staatsarchiv in Berlin, im Provinzialarchiv zu Stettin und im Geh. Staatsarchiv in Posen. Die Nachrichten über die Familie von 1689 an, auch über die anderen in Berlin und der Mark Brandenburg angesessenen Linien, befinden sich im Archiv der Commission de l'histoire des églises Wallones und wurde übermittelt von der Bibliothèque Wallone in Leyden. (Nach einer Mitteilung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Sitzungsbericht (VI. 1908) der ordentlichen Sitzung am Freitag, den 9. Oktober 1908, Berlin).

[13]) Katalog der Berliner Kunstausstellungen, 1797. No. 313: „Von Herrn Friedrich Gilly, Oberhofbauamts-Inspektor, Zeichnungen und Entwürfe zu dem auf seiner Majestät des Königs allergnädigsten Befehl Höchstdero verewigten Oheim den hochseligen Könige Friedrich dem II. zu errichtenden Monumente.“ Dazu befindet sich in den Sammelbänden der Skizzen in einer Entwurfsstudie die erste, schon sehr gereifte Idee dieses Denkmals, wie stets in kleiner, mit der Feder gezeichneter und angetuschter Perspektive (Abb. 10). Sie ist von dem gleichen Standpunkt gesehen wie die große Aquarellperspektive.

[14]) Henry Lemonnier, L'Art moderne (1500—1800), Essais et esquisses, Paris, 1912. p. 273 ff.: La mégalomanie dans l'architecture à la fin du XVIIIe siècle.

(Abb. 6), gemessen an den Personen, in einem Durchmesser von etwa 200 m zu denken sein, und ein Ausruf Bossuets könnte hier zur Wirklichkeit geworden sein: „L'infini de ces sphères augustes m'épouvante."

Die Entwürfe Friedrich Gillys und der von ihm unmittelbar inspirierten Zeitgenossen, darunter Bauten wie die Berliner Münze von Heinrich Gentz, deren figurenreicher Fries einem Entwurfe Gillys entstammt, das Viewegsche Haus in Braunschweig von Gillys Vater David, die Nicolaikirche Schinkels in Potsdam und seine neue Wache in Berlin, Kornhäusels Engelsbad sowie Klenzes späte Propyläen,[15]) sind nicht vom Aufschwung der klassischen Archäologie, sondern weit besser von den architektonischen Phantasien der Franzosen vom Ende des 18. Jahrhunderts her zu verstehen, die in ihrer schroffen Abkehr von aller bisherigen Kunstübung den Anbruch einer neuen Epoche bedeuten. Abb. 11. Abb. 12. Abb. 13.

Die Beschreibung der Gilly'schen Handzeichnungen, soweit sie die französischen Theaterstudien umfassen, möge zu der Erkenntnis beitragen, was von dem Geist dieser Entwürfe und Bauten in das Skizzenbuch Gillys eingedrungen ist. Ob sie so, sich in einem schöpferischen Geiste umsetzend, den Weg nach Deutschland gefunden haben, wird durch die Betrachtung desjenigen ersichtlich werden, was Friedrich Gilly nach seiner Rückkehr aus Frankreich in der kurzen ihm noch vergönnten Lebensspanne an eigenen Theaterentwürfen geschaffen hat.

I. Die französischen Theaterskizzen Friedrich Gillys.

A) Einleitung.

Im Besitz der Technischen Hochschule, Berlin, befinden sich drei Sammelbände mit Zeichnungen Friedrich Gillys.[16]) Zwei der Bände, beide in Folio, enthalten vorwiegend die Gillyschen Reiseskizzen,[17]) mehrfach mit

[15]) Klenze zog als Schüler von Gillys Vater weniger Nutzen aus dessen Unterricht als daraus, daß er Gelegenheit fand, die Entwürfe und Zeichnungen des verstorbenen Friedrich gründlich kennen zu lernen. In ihm erkannte er, wie Schinkel, seinen Meister.

[16]) Ein Folioband, der 17 Blätter enthält, betrifft den Fundierungsbau des Wasserflügels der Berliner Stadtvogtei (des Stadtgefängnisses) an der Spree, Molkenmarkt Nr. 1, vom Jahre 1791, bei dem Gilly eine praktische Tätigkeit als Baukondukteur absolvierte. Das mit größter Sorgfalt aquarellierte handschriftliche Werk trägt die Bezeichnung: „Entwurf einer Darstellung der Fortschritte und sonstigen Einrichtungen bei dem Grundbaue der neuen Stadt-Vogtei-Gebäude, 1791. Als ein Beitrag zur Geschichte dieses Baues zusammengetragen durch Gilly und Simon." Simon wurde nach dem am 3. August 1800 erfolgten Tode Gillys dessen Nachfolger an der Bauakademie. Vergl. S. 82, Anm. 168.

[17]) Das Skizzenbuch von einer Reise nach Westfalen und den Niederlanden im Jahre 1790, die Gilly als Begleiter des Geheimen Oberbaurats Riedel d. Ae. unternahm, wurde von Gilly in Form eines reich illustrierten Reisetagebuches geführt; es ist aus Riedels Besitz verschollen.

kleineren Entwürfen durchwebt, vieles noch durch Anmerkungen erläutert. Aus diesen Bänden, die aus 68, bezw. 44 Blättern bestehen und zusammen 383 Zeichnungen enthalten, sind die in dieser Untersuchung herangezogenen Arbeiten Gillys, darunter auch der Entwurf für das Berliner Nationaltheater, entnommen.

Bei der Betrachtung der beiden Bände, in denen die Skizzen Gillys aufbewahrt werden, wird ersichtlich, daß man bemüht war, diese Zeichnungen ihrer Entstehung und ihrem Inhalt entsprechend möglichst in Gruppen zusammenzufassen. Zwar ist dieses Bestreben nicht in vollem Umfange durchgeführt, doch ist die Reihe der in Paris entstandenen Skizzen in einer ziemlich geschlossenen Folge von Blättern zusammengestellt. Und in dieser bedeutungsvollen Abfolge tritt am eindringlichsten die Gruppe der Pariser Theater in Erscheinung. Immer wieder erkennt man Grundrisse von Sälen, Längsschnitte mit übereinander sich hinziehenden Rängen, Bühnenöffnungen und dergl. Es ist in der Tat das Gebiet, welches das größte Interesse Gillys erweckte.[18])

An Hand dieser Aufzeichnungen eröffnet sich ein Ausblick auf eine stattliche Reihe von Theatern und entrollt sich zugleich ein Bild des Pariser Theaterbetriebes der letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts, dessen Erläuterung schwerlich zu umgehen ist, wenn es sich darum handelt, einer Skizze Gillys aus der schon damals nicht geringen Zahl Pariser Theater das entsprechende Bauwerk zuzuordnen. Die Skizzen, in denen fast sämtliche Theater von Paris enthalten sind, bezeichnen diese oft mit Namen, die ihnen schon damals nicht mehr eigentlich zukamen, Namen, die den Theatern, soweit diese noch bestehen, auch heute z. T. nicht mehr eigen sind. Denn die zahlreichen Umbenennungen der Pariser Theater, hervorgerufen durch politische Veränderungen oder je nach der Truppe, die in ihnen spielte, sind geeignet, bei gemeinsamer historischer Betrachtung Verwirrung hervorzurufen, zumal wenn im Laufe der Zeit zwei Theater vorübergehend, jedoch natürlich nicht zur gleichen Zeit, denselben Namen getragen haben, wie es auf den Stichen vom Odeon und der Comédie zutage tritt[19]) oder wie es sich mit dem Namen „Théâtre au Palais-Royal" verhält.

Nächst der Klärung der Frage, um welche Theater es sich in den Gillyschen Skizzen handelt, ist die zweite und wichtigere Aufgabe die Feststellung dessen, worauf sich Gillys Beobachtungen erstrecken, eine Aufgabe, die nicht nur den Theatern an sich, sondern allem Uebrigen gilt, dem Gilly im Zusammenhang mit den Theatern sein Interesse zugewandt hat. Denn da die Zeichnungen aus dem Verlangen entstanden sind, so viel wie möglich von der baukünstlerischen Atmosphäre einzufangen, ist es unsere Aufgabe, festzustellen, was sich Gilly notiert hat, welche Details

[18]) Unter den auf der großen Studienreise Gillys (s. S. 56) in Frankreich, England, Deutschland und Oesterreich entstandenen Skizzen sind hier nur die französischen herangezogen worden, und unter diesen wiederum nur diejenigen der französischen Theater. Diesen französischen Theaterstudien stehen in den Skizzenbüchern die Theateraufnahmen sowohl der übrigen von Gilly besuchten Länder sowie der deutschen Städte gegenüber. Es sind die Theater folgender Städte: London, Prag, Wien, Regensburg, Erlangen, Passau, Weimar, Bayreuth.

[19]) Vergl. Abb. 15 und 31.

er sich in den Theatern zu merken wünschte. Ohne zu übersehen, welche Unrichtigkeiten sich in Gillys Aufzeichnungen finden, muß schließlich festgestellt werden, inwieweit seine Beobachtungen dazu dienen können, einen dokumentarischen Hinweis zu geben auf den ursprünglichen Zustand oder denjenigen, wie er sich Gilly von solchen Bauten darbot, die später umgebaut und verändert wurden, oder die nicht mehr existieren, ohne daß sich von ihnen eine Abbildung überliefert hätte.

In dieser Hinsicht vermag unserem Vorhaben ein Skizzenblatt Gillys zu dienen, welches neben einigen Aufzeichnungen aus dem Théâtre de l'Odéon einen Abriß seiner täglichen Erlebnisse und Beobachtungen enthält (Abb. 14; Gilly-Skizze 1. Vergl. S. 8 ff.). Aus diesem letzteren erfahren wir, daß er im Louvre war, und so können wir an dieser wie an mancher anderen Stelle an Hand seiner Notizen aufweisen, wieweit diese spätere Veränderungen von Bauten oder Architekturteilen erkennen lassen.

Die Galerie d'Apollon, heute einer der glänzendsten Säle der Welt, wurde auf Veranlassung Ludwigs XIV. nach den Entwürfen Le Bruns erbaut, doch nicht vollendet. Sie findet ihre Rivalin in der Galerie des Glaces in Versailles, die ihren Schmuck der Hand desselben Meisters verdankt. Während der Revolution war die Galerie d'Apollon vernachlässigt und dem Verfall nahe, bis sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts wieder hergestellt und zum Teil erneuert wurde. Hier notiert Gilly „auf den Pfeilern Zeichnungen, oben Bilder (Cartons)". Heute sind in die Füllungen moderne Gobelins eingelassen mit Porträtfiguren französischer Könige und der Hauptmeister, die im Louvre gearbeitet haben.

In der „langen Gallerie", der Grande Galerie, bemerkt Gilly runde Oefen und sagt, daß „Canäle durch die Pfeiler der Fenster" gehen, wobei er seinen Worten, wie so oft, wenn ihn bautechnische Details interessierten, so auch hier einen kleinen Mauerquerschnitt hinzufügt.[20]) Heute sind diese Fenster bekanntlich zugedeckt, und die ganze Fensterseite ist zu einer geschlossenen Wand umgestaltet, auf der, ebenso wie auf der gegenüberliegenden Wand, Gemälde untergebracht sind; der ganze 275 m lange Saal wird allein durch Oberlicht erhellt. Gilly schreibt, daß in diese Galerie die Gemälde aus Versailles überführt werden sollen, außer der Französischen Schule, die in Versailles verbleibe. Diese Bemerkung steht im Zusammenhang mit der Schöpfung des Musée spécial de l'Ecole francaise im Schlosse zu Versailles im Jahre 1797, also dem gleichen Jahre, in dem Gilly in Paris eintraf. Nachdem die königliche Familie am 6. Oktober 1789 das Schloß verlassen hatte, bestimmte der Konvent durch das Dekret vom 5. Mai 1794, daß Schloß und Gärten „seraient consacrés et entretenus aux frais de la République, pour servir aux jouissances du peuple." Louis-Philippe war es vorbehalten, das Schloß am 10. Juni 1837 als Musée national, „dédié à toutes les gloires de la France", feierlich zu eröffnen.

Angesichts der spärlichen Hinweise auf die Pariser Theater in gelegentlichen Stadtbeschreibungen und des völligen Mangels einer zusammenfassenden Theatergeschichte jener Zeit ist es erklärlich, daß manche Thea-

[20]) Danach waren in die Pfeiler, die sich zwischen den Fenstern befinden, die Abzugrohre für die Oefen verlegt, die vor den Pfeilern aufgestellt waren.

ter, von denen sich Aufzeichnungen in den Skizzen Gillys finden, an keiner Stelle auch nur mit einem Wort erwähnt werden, geschweige in einem Stich überliefert sind. Dieser Mangel ist umso erstaunlicher, als in dem letzten Jahrzehnt der Regierung Ludwigs XVI. bis zur Mitte der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete des Theaterbaues eine geradezu ungeheure Tätigkeit entfaltet wurde.[21]) Entstanden doch in Paris im Verlauf von fünfzehn Jahren nicht weniger als neun Theater, von denen uns das Datum der Erbauung überliefert ist,[22]) Theater, deren künstlerischer Wert jedoch nicht immer gleichmäßig war, sodaß nicht alle das Interesse Gillys fanden. Eine restlose Identifizierung derjenigen Theater, die er aufgenommen hat, kann indessen nicht herbeigeführt werden, weil dazu bei der lückenhaften Ueberlieferung das überkommene Material nicht ausreicht. Die Hälfte der Theaterskizzen läßt sich mit zeitgenössischen Stichen belegen; bei den im zweiten Teile dieser Arbeit aufgeführten Skizzen mangelt es an Beweismaterial. Die Untersuchung der Gillyschen Theaterskizzen erfolgt nicht nach chronologischen Gesichtspunkten, sondern der Bedeutung ihrer Vorbilder und deren innerem Zusammenhange entsprechend.

B) Beschreibung.

B I. Theater, die wegen ihrer Bedeutung in zeitgenössischen Beschreibungen oder Abbildungen überliefert sind, oder die heute noch bestehen und dadurch eine Gegenüberstellung mit den Gilly-Skizzen und somit eine Nachprüfung derselben ermöglichen.

1. Théâtre de l'Odéon.

Abb. 14; Gilly-Skizze (1).

Ein Blatt im Skizzenbuche weist auf Gillys Besuch im Théâtre de l'Odéon.

Das Blatt, Größe 11×17 cm, ist bedeckt mit Notizen einer Tageseinteilung, die sich über einen Zeitraum von zehn Tagen erstreckt, wobei allerdings Jahr und Monat nicht angegeben sind. Da Gilly kein Tagebuch hinterlassen hat, ist dieses Blatt umso interessanter, als es mit seinen

---

[21]) „Les théâtres Français et Italiens, l'Opéra, les Bouffons, rue Feydeau, et les salles du Boulevard, sont érigés avec une rapidité qui semble tenir du prodige." (Legrand, Description, I, p. 35, Abrégé historique sur Paris).

[22]) Lenoir, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1781;
Peyre und Dewailly, Théâtre de l'Odéon, 1782;
Heurtier, Théâtre des Italiens, 1782;
Louis, Théâtre Beaujolais, 1783;
Legrand und Molinos, Théâtre Feydeau, 1784;
Henri, Théâtre des élèves de l'Opéra, 1787;
Louis, Théâtre-Français, 1790;
Louis, Théâtre de l'Opéra, 1793;
Sobre, Théâtre de la Rue de la Victoire, 1796.

tagebuchartigen kurzen Notizen den Ansatz zu einem solchen darstellen mag; es sei daher einer näheren Betrachtung unterzogen.

Die Aufzeichnungen lassen weniger einen Vormerkkalender dessen erkennen, was Gilly zu besuchen beabsichtigte, als vielmehr ein kurzes Merkverzeichnis dessen, was er in jenen Tagen unternommen hatte, da sich bei manchen Tagen kleine Erläuterungen von Geschehnissen oder Gegenständen finden, die sein Interesse erweckt oder die er besonderer Erinnerung für wert hielt.

Dieses Blatt scheint einem unmittelbaren Bedürfnis Gillys sein Entstehen zu verdanken. Es spricht dafür, daß die Niederschrift in einem Zuge entstanden ist, nicht nur, daß zwischen den einzelnen Tagen kein merkbares Absetzen erkennbar ist, sondern auch, daß am Beginn die Notizen sehr dürftig sind, während sie am zehnten Tage in weitaus größerer Ausführlichkeit erscheinen. Gilly hat also einmal seine Erlebnisse, die er im Laufe von zehn Tagen gemacht hatte, an einem Tage niedergeschrieben, wobei die Beobachtungen des letzten Tages natürlich in größerer Ausführlichkeit behandelt wurden.

Inwieweit die Aufzeichnungen unser Interesse beanspruchen, wurde in den einleitenden Worten dieses Kapitels dargelegt. Was fernerhin aus diesen Notizen zu entnehmen ist, überrascht nicht mehr durch etwaige neue Hinweise auf Stätten, die Gilly in Paris aufgesucht hat. Die Skizzen, die an Ort und Stelle entstanden sind, sprechen eine beredtere Sprache. Wir hören noch, daß er auf den Champs-Elysées war, an der Bastille, und daß er eine Oper Oedipe sah, [23]) wobei er sich die Namen der Schauspieler notiert. Er war im Théâtre Feydeau, welches heute nicht mehr besteht, ferner im Palais Bourbon und im Hôtel des Invalides. Am übernächsten Tage im Conseil des Anciens und am folgenden Tage notiert er „Barbier de Séville à l'Odéon".

An diesem Abend also sind vielleicht die flüchtigen Aufzeichnungen vom Théâtre de l'Odéon entstanden, die sich, kaum sichtbar, inmitten der Tagebuchnotizen befinden, rings von diesen umgeben und z. T. von ihnen bedeckt.

Das Théâtre National de l'Odéon galt von jeher und gilt auch heute noch als das zweite Théâtre-Français. Unter diesem Namen wurde es 1782 an der Stelle des alten Hôtel de Condé für die Schauspieler der Comédie-Française erbaut, die im gleichen Jahre aus den Tuilerien, wo sie wegen der Baufälligkeit ihres alten Hauses in der Rue des Fossés-St.-Germain-des Prés seit zwölf Jahren spielten, hierhin übersiedelten. Die Eröffnung fand am 9. April 1782 statt. Von diesem Zustand hat uns Durand einen Grundriß überliefert. [24]) Abb. 15.

Die Erbauer des Odeon sind die Architekten Peyre und Dewailly. Marie-Joseph Peyre d. Ae. (1730—1785), zum Unterschied von seinem jüngeren Bruder Antoine-François (1739—1823) und seinem Sohn Antoine-Marie (1770—1843), ist der Schöpfer der Ecoles de Chirurgie, der heutigen Faculté de Médecine. Ein 1762 von Peyre im Stile des frühen strengen

[23]) siehe S. 29.

[24]) J.-N.-L. Durand, Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes remarquables par leur beauté. Paris, an VIII (1800). Pl. 38, Théâtres Modernes.

Abb. 16. Empire errichtetes Wohnhaus am Boulevard du Clos-Païen beweist, daß der französische Neuklassizismus schon in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts Vertreter gefunden hatte. Charles Dewailly (1729—1798), der im Faubourg St. Honoré mehrere Wohnhäuser erbaute, seine Tätigkeit aber später nach Belgien verlegte, war der Mitarbeiter Servandonys.[25]) In dieser Eigenschaft öffnet er sich dem Einfluß des Florentiners, dem sich auch Peyre nicht verschließt. Gemeinsam ist diesen Meistern, daß sie neben der antiken Einfachheit und Grazie „convénance" und „agrément" erstreben.

Die Bedeutung Jean-Nicolas Servandonis (1695—1766) für die Entwicklung des französischen Klassizismus darf nicht übersehen werden.

Quatremère de Quincy erblickt den großen Einfluß, den Servandoni auf die Pariser Architekten ausübte, in seiner Art des „voir grand".[26])

Abb. 17 und 18. Servandoni hatte 1756 die imposante, aber theatralische Fassade von St. Sulpice geschaffen.[27]) Während der Entwurf, den der Architekt Meisonier einreichte, geradezu eine Orgie des Barocks darstellte, war der Entwurf, der ausgeführt wurde, durchaus antibarock. Servandoni stellte zwei Säulenhallen übereinander zwischen zwei Ecktürmen. Es ist Klassizismus, aber schon ein neuer, der alle Elemente der Renaissance ausschließt. In diesem Sinne wurden von Servandoni nicht nur Peyre und Dewailly beeinflußt, sondern auch die Boullée, Ledoux, Gondoin, Bellanger und nicht zuletzt sein Schüler Chalgrin,[28]) die in ihren Bauten und Entwürfen dieses Streben nach Größe zeigen, von dem in dem Ueberblick über die baukünstlerische Situation gesprochen worden ist, haben sich in ihrem Ausgangspunkt dem Schaffen Servandonis nicht verschlossen. Chalgrin, der noch der älteren Generation angehörte, hatte sich einen Ruf als strenger Anhänger der Antike erworben. Trotz seines archäologischen Eifers war er frei von Einseitigkeit und suchte noble Einfachheit mit monumentaler Größe zu verbinden. Gerade an Chalgrins Triumphbogen, dem Arc de Triomphe de

Abb. 19. l'Etoile, entwickelt Quatremère die von ihm verteidigten Ideen über jenes „voir grand" Servandonis. Und ohne die Kenntnis jener großartigen Entwürfe Boullées, meint Henry Lemonnier,[29]) sei die Konzeption der Idee dieses größten Triumphbogens der Welt überhaupt nicht denkbar gewesen. In diesem Geiste, der alle jene Entwürfe der Zeit beherrscht, die hervorgerufen waren durch den jähen Ausbruch des Größenbewußtseins, ist auch der monumentale Entwurf Friedrich Gillys zum Friedrichs-Denkmal anzusprechen (vergl. S. 4). Bei ihm gilt das Gleiche, was sich einem angesichts des Arc de l'Etoile aufdrängt: in dieser Veduta liegt ohne Zweifel ein wenig Theatereffekt, sie ist nicht mehr natürlicher Ausfluß einer großen Baugesinnung wie die Anlagen älterer Epochen, sondern eben jener erhitzten Phantasie. Doch war diese insofern verstandesmäßig gewollt, als sie das Symbol der Unerhörtheit darstellen sollte.

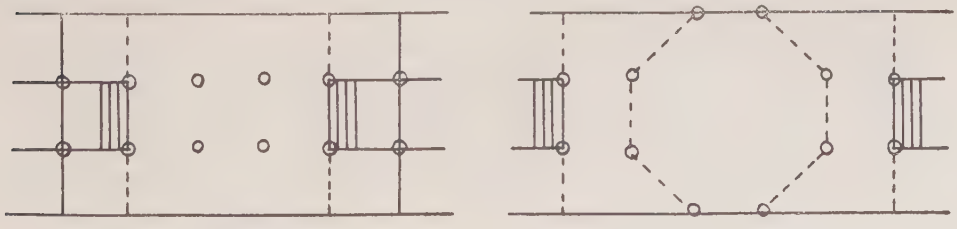
[25]) welcher, um seinem Namen eine italienische Form zu geben, „Servandoni" schrieb.
[26]) Legrand (Description, p. 125) spricht von der „grande manière" de Servandoni.
[27]) „Les idées pittoresques . . . du célèbre Chevalier Servandoni . . . firent longtemps les délices de l'Europe pour les fêtes publiques et les scènes théâtrales." (Legrand, Description, p. 124).
[28]) „Architecte du Luxembourg."
[29]) s. S. 4, Anm. 14.

Chalgrins Kirche St. Philippe du Roule, ebenso wie St. Sulpice im Range einer Parochialkirche, als Basilika mit dorischem Porticus in strenger Beschränkung der klassizierenden Schmuckformen,[30]) und das zwei Jahre zuvor vollendete Théâtre de l'Odéon von Peyre und Dewailly sind aus den neuen Gedanken geboren. Das Befremden über die ungewohnte neue Baugesinnung hat einen Niederschlag gefunden in Legrands Worten (Description, II, p. 92): „On a pu trouver le style de cet édifice un peu sévère pour un théâtre, mais il est sage et régulier." Abb. 20.

Das Theater bestand also bei Gilllys Besuch erst fünfzehn Jahre und es ist erklärlich, daß es sein Interesse erweckte, umsomehr, als es drei Jahre vorher, 1794, im Innern mehreren Erneuerungen unterworfen worden war. Obwohl es erst seit 1790 als „Théâtre de la Nation" firmierte, erhielt es nach dem Umbau von 1794 den Namen Odeon. In diesem Zustand hat Gilly es gesehen. Kurze Zeit, nachdem Gilly Paris wieder verlassen hatte, wurde das Theater im März 1799 durch eine Feuersbrunst vollständig zerstört. Es wurde von Chalgrin, wenn auch mit einigen Veränderungen, nach den alten Plänen wieder aufgebaut, hat aber lange verlassen gelegen, bis es am 15. Juni 1808 unter dem Namen Théâtre de l'Impératrice eröffnet wurde.[31]) Von diesem Zustand finden wir eine Ansicht und einen Grundriß bei Legrand,[32]) eine Ansicht, wie sie sich heute noch, auch im Innern, dem Beschauer darbietet. Indessen sind die von Chalgrin hinzugefügten Schwibbögen über den Seiteneingängen, die eine geschützte Vorfahrt gewährleisteten, im Jahre 1819 wieder entfernt worden. Abb. 21. Abb. 22.

Legrand rühmt vor allem die schönen, harmonischen Abmessungen des Foyers, und auch Gilly beschränkt sich lediglich auf eine Grundriß-Zeichnung der Eingangshalle und des Foyers im Ersten Rang. Der Ansatz der Treppen, welche von der Eingangshalle rechts und links nach oben führen, ist von der Halle durch Glastüren getrennt, und ebenso ist bei dem oberen Foyer verfahren, in welches die Treppen münden.

Bei Gillys Zeichnung sehen wir unten den Grundriß der Halle im Erdgeschoß und darüber denjenigen vom Obergeschoß. In der unteren Halle stehen frei im Raume acht Säulen, gleichmäßig voneinander und von den umgebenden Wänden entfernt, von denen die beiden äußersten Paare



Erdgeschoß Obergeschoß

[30]) Vergl. Jean-François-Thérèse Chalgrin, Plans, coupes et élévations, profils de l'église de St. Philippe du Roule.

[31]) Vergl. Antoine-Marie Peyre, Projets de reconstruction de la salle de l'Odéon. Paris, 1819.

[32]) Jacques-Guillaume Legrand, Description de Paris et de ses édifices etc. Paris, 1808, 2 vol. Tome II. Pl. 29. Legrand lebte von 1743—1808.

jedoch in die Glaswände der Treppenaufgänge eingebunden sind. So entsteht also im Innern ein quadratischer Raum. Im oberen Stockwerk sind die beiden mittleren Säulenpaare fortgelassen, sodaß die ringsum stehenden Säulen einen freien, fast gleichseitigen achteckigen Raum umschließen.

Ein Vergleich mit der nur flüchtigen Skizze Gillys läßt ohne weiteres erkennen, daß ihn hier der Raum getäuscht hat, und er der Eingangshalle statt einer quadratischen eine oblonge Form gibt, was sich vornehmlich im oberen Foyer auswirkt, wo das von den Säulen gebildete Achteck zu einem in die Länge gezogenen ungleichseitigen Raum wird. Eine vergleichende Betrachtung der beiden Grundrisse von Durand und Legrand, also vor der Zerstörung und nach dem Wiederaufbau, läßt erkennen, daß an der Grundanlage des Foyers nichts geändert worden ist, der heutige Zustand also zur Richtigstellung der Gillyschen Skizze berechtigt. Dies ist einer der wenigen Fälle, die von der sonst unbedingt zuverlässigen Genauigkeit seiner Skizzen abweichen.

In dem Sammelwerk der Gilly-Skizzen befindet sich die unbenannte aquarellierte Federzeichnung eines Theaterraumes, die einzige dieser Art, die uns Gilly hinterlassen hat und deren Betrachtung an dieser Stelle mit der des Théâtre de l'Odéon verbunden sei. Die Zeichnung, Größe 24 × 35,4 cm, wurde als Théâtre Feydeau veröffentlicht bei Hermann Schmitz, Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin, 1914, p. 232. Daß dies eine irrige Annahme ist,[33]) beweist die in der vorliegenden Untersuchung im Zusammenhang mit der Darstellung des Théâtre Feydeau vorgenommene Gegenüberstellung der Zeichnung mit zeitgenössischen Darstellungen vom Innern des Théâtre Feydeau (siehe S. 27 ff.); vielmehr ist die Aquarellstudie Gillys identisch mit der Beschreibung, die Legrand von der inneren Gestaltung des Odeon gibt.[34]) „Dans l'intérieur de la salle règnent au-dessus du parterre un rang de loges grillées, une galerie et trois rangs de loges; un quatrième rang au-dessus de la corniche occupe les arcades qui supportent le plafond. Le plan de la salle est circulaire, et a soixante pieds de diamètre du fond des loges, sur une profondeur de soixante-douze pieds. La scène a trente-six pieds d'ouverture, et est soutenue par quatre colonnes: ce plan est habilement tracé, et les loges sont heureusement disposées. Le plafond manque de legèreté, et présente des irrégularités qui font présumer que cette partie de l'édifice n'a pas été suffisamment étudiée."

Abb. 23; Gilly-Skizze (2).

Die von Legrand genannte Galerie ist der über das Parterre hinausragende vordere Teil des Ersten Ranges, den Gilly auf dem Höhenschnitt mit c bezeichnet.[35]) Die Anlage des Vierten Ranges mit den in den Kuppelansatz des Plafonds einschneidenden Bogenöffnungen weist eine Verwandtschaft mit der entsprechenden Galerie im Théâtre-Français auf (Abb. 35).

[33]) Die gleiche fälschliche Auffassung Schmitz' findet sich in dem Aufsatz „Die Entwürfe für das Denkmal Friedrichs des Großen und die Berliner Architekten um das Jahr 1800." Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XX, 1909, p. 206 ff. Von Schmitz offenbar übernommen wurde diese Annahme von Moeller van den Bruck in seinem Werk „Der preußische Stil", Neue Fassung, 2. Auflage, München, 1922, p. 162.

[34]) s. o. (S. 11) p. 92.

[35]) Heute heißt dieser Teil balcon, während die übrigen Ränge als galeries bezeichnet werden.

Diese unmittelbar unter der Decke befindliche Galerie trägt die Bezeichnung „loges du cintre". Gilly notiert in einer Anmerkung: „N. B. 11 Loges du Ceintre, die 12te über dem Theater ist Nische, mit einer Gruppe Figuren." Daß die letztere, über dem oberen Bühnenrahmen befindliche, ebenfalls mit Plätzen ausgestattet sein konnte, beweist die vorhergenannte Ansicht vom Théâtre-Français. Aus der eben angeführten Bemerkung auf der Darstellung Gillys über die Anzahl der Plafondlogen (rechts oben) sowie nach dem Grundriß (links unten) läßt sich feststellen, daß die Decke auf zehn Säulen ruhte. Der von Legrand als kreisrund bezeichnete Grundriß findet sich auch auf der Studie Gillys. Diese läßt ferner erkennen, daß der Bühnenrahmen, wie es ebenfalls Legrand beschreibt, von vier Säulen flankiert ist. Ergänzend ist aus den Details der Gilly-Skizze noch zu entnehmen, daß im Mittelpunkt des Plafonds sich ein „réverbère" befand, ein Reflektor, wahrscheinlich in Gestalt einer Spiegelscheibe, „worunter ein Lüster von Lampen hängt", wie Gilly sagt. Das Aussehen eines solchen Lüsters vermitteln die abgebildeten Innenansichten der Oper und des Théâtre-Français (Abb. 28, 34 u. 36).

Abschließend darf gesagt werden, daß diese Zeichnung Gillys nach der hier durchgeführten Analyse mit Recht dem Théâtre de l'Odéon zuzuschreiben ist. Wir besitzen in ihr ein einzigartiges Dokument dieses Saales, welcher bereits zwei Jahre nach Entstehen dieser Zeichnung den Flammen zum Opfer fiel.

Es sei noch bemerkt, daß das Odeon, auffallend durch seine zum Teil von Buchhändlern besetzten Bogengänge im Erdgeschoß, heute neben der Oper wie auch zu Gillys Zeit neben der damaligen Oper, das einzige freistehende Theater von Paris ist.

2. Théâtre de l'Opéra.

Ein Theater, welches das größte Interesse Gillys erweckte, war die Oper. Was nur selten geschieht, er füllt ein ganzes Blatt mit Aufzeichnungen (Größe 20 × 34 cm), notiert eingehend technische und vorwiegend Schmuckdetails, skizziert wie gewöhnlich einen Gesamtgrundriß und einen Längsschnitt des Theaters; er macht Anmerkungen über die Art der Bühnenbeleuchtung und zeichnet dazu die Figuren einiger Schauspieler in bewegter Pose und notiert ihre Namen, unter denen wiederum Adrien, der Tänzer Gardel, Laïs und Henry auftauchen, Namen, die er auch auf dem Blatt mit den Tagesnotizen und der Odeon-Skizze vermerkte. Mit dem Schauspieler Henry, dessen Name öfter erscheint, mag er befreundet gewesen sein.

Abb. 24; Gilly-Skizze (3).

Nachdem das alte Opernhaus im Palais-Royal im Juni 1781 einer Feuersbrunst zum Opfer gefallen war, wurde Victor Louis [36]), „premier architecte de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le duc d'Orléans", [37]) mit dem Neubau beauftragt. Nach seinen Plänen entstand die neue Oper

[36]) 1731—1800. Diese Daten entgegen anders lautenden (z. B. 1735—1807 oder 1810) von Marionneau nach den Kirchenbüchern festgestellt (s. Anm. 38).

[37]) Siehe S. 44.

auf dem Platz gegenüber der Bibliothèque Impériale, der heutigen Nationalbibliothek, in der Rue de Richelieu, der ehemaligen Rue de la Loi; unter diesem Namen hat sie Gilly in seinen Skizzen eingetragen. Louis, einer der Bahnbrecher des französischen Neuklassizismus und bewährter Theaterarchitekt, der Schöpfer der Comédie-Française und des Theaters in Bordeaux, welches zu seiner Zeit als das schönste des Königreichs gerühmt wurde,[38]) vollendete das Opernhaus im Jahre 1793. Am 15. August wurde es als Nationaltheater eingeweiht. Als Théâtre National ist es nicht zu verwechseln mit dem Théâtre de la Nation, dem späteren Odeon, die beide ein Jahr lang — bis 1794 — diesen fast gleichen Namen geführt haben.

Die Gründung eines Opernensembles geht zurück auf das Jahr 1671. Als seine Schöpfer werden genannt der Abbé Perrin, Champeron und der Marquis de Saudéac. Die ersten Vorstellungen fanden in einem Saale der Rue Mazarin statt, doch erst seit 1673 kann die Oper als Theater mit regelmäßigen Aufführungen als ein Faktor in der Geschichte des französischen Theaters bezeichnet werden. Sie stand unter der Leitung Lullys,[39]) der ihr den Titel einer „Académie royale de Musique" verlieh, eine Bezeichnung, die die Oper ununterbrochen geführt und die sich bis heute in dem Namen der „Académie Nationale de Musique" erhalten hat. In dem genannten Jahre, 1673, übersiedelte die Oper in das Palais-Royal, den ehemaligen Palast des Kardinals Richelieu,[40]) wo von nun an 90 Jahre lang die Vorstellungen in der großen, 3000 Personen fassenden Salle de spectacle du Palais Cardinal stattfanden. In diesem Saale, der 1641, ein Jahr vor dem Tode Richelieus, erbaut worden war, hatte als bedeutsamste Vorgängerin der Oper von 1661 bis 1673 die „troupe de Molière" gespielt, die diese Stätte nach dem im Jahre 1673 erfolgten Tode Molières verließ und später den von der Oper aufgegebenen Saal in der Rue Mazarin in Besitz nahm.[41]) Die Salle de spectacle du Palais Cardinal fiel der Feuersbrunst vom 6. April 1763 zum Opfer. An derselben Stelle wurde im gleichen Jahre von Moreau, architecte de la ville, die Salle d'Opéra errichtet, die am 8. Juni 1781 erneut durch einen Brand zerstört wurde.[42]) Der Grundriß dieses Saales ist uns von Durand (s. oben S. 9, Anm. 24) überliefert worden. Dieser Brand bildete, wie gesagt, die Veranlassung zum Neubau der Oper in der Rue de Richelieu. In der Zwischenzeit von zwölf Jahren spielte man provisorisch in einem Saal auf dem Boulevard Saint-

Abb. 25.

[38]) Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces, pour l'année 1791, Paris, MDCCLXXXXI; p. 195. Nach Charles Marionneau; Victor Louis, sa vie, ses traveaux et sa correspondance, 1731—1800, Bordeaux, 1881, p. 580 (Bibliographie).

[39]) Giovanni Battista Lully, geb. 1633 in Florenz, gest. 1687 in Paris.

[40]) Der ursprüngliche Bau als Palais Cardinal zwischen 1624 und 1645 von Jacques Lemercier errichtet. Als Wohnsitz der Königin-Witwe Anna von Oesterreich (gest. 1666) durch Mansart vergrößert. Unter der Regentschaft Philipps II. von Orleans 1763 Brand der Oper, was den Anlaß zu umfassenden Neubauten, hauptsächlich an der Place du Palais-Royal, durch Moreau gibt. Louis-Philippe „Egalité" (siehe S. 18, Anm. 56) läßt den Garten mit Kolonnaden umgeben und errichtet nach dem zweiten Brand der Oper, 1781, im Südwestflügel das Théâtre-Français.

[41]) Siehe S. 17.

[42]) Heute bezeichnet in dem Ostflügel des Palais', an der Rue de Valois, eine Inschrift die Stelle, an der sich der Saal befand. Von diesem Brande befinden sich einige Darstellungen unter den Skizzen des Malers Hubert Robert (s.S. 38, Anm. 103).

Martin, dem Théâtre de la Porte Saint-Martin, das Lenoir sofort nach dem Brande im Palais-Royal 1781 innerhalb von 75 Tagen [43]) aus Holz errichtet hatte. [44]) Das Theater, welches als das bedeutendste Bauwerk Lenoirs gerühmt wird, fiel nach einer Lebensdauer von neunzig Jahren den Brandstiftungen der Kommune zum Opfer. Nicolas Lenoir, „Le Romain", lebte von 1726 bis 1810.

Wie so manches Pariser Theater hatte auch das neue Opernhaus wechselvolle Schicksale. Hier sei der Name einer unternehmenden Schauspielerin genannt, der Citoyenne Montansier, [45]) weil mit ihrer Persönlichkeit das Schicksal eines anderen Theaters verknüpft ist, welches uns noch beschäftigen wird. Sie hatte bei Eröffnung der Oper diese gleichsam in Pacht genommen. [46]) Doch schon ein Jahr darauf wurde ihr Theater vom Comité de salut public mit Beschlag belegt. Dieser am 6. April 1793 vom Konvent aus der Taufe gehobene Wohlfahrtsausschuß, mit ausgedehnter Machtvollkommenheit der Träger des republikanischen Despotismus, machte das Théâtre National zum Théâtre des Arts. [47]) Als Gilly in Paris weilte, trug es wieder seinen eigentlichen Namen mit der ursprünglichen Bezeichnung einer Académie royale de Musique ou d'Opéra. Am 13. Februar 1820 wurde hier der Herzog von Berry, ein Sohn Karls X., auf Betreiben der fanatischen Royalisten von Louvel ermordet. Dieses Ereignis hatte zur Folge, daß das Theater geschlossen und noch im gleichen Jahre abgerissen wurde. Die Stelle, an der sich das Theater befand, ist nicht wieder bebaut worden; sie wird heute von dem Square Louvois eingenommen.

Neben der Beschreibung der Oper in Legrands „Description de Paris", [48]) der die Grundrisse des Erdgeschosses (links) und des Ersten Ranges (rechts) entnommen sind, gibt uns die verdienstvolle Monographie, die Prudent und Guadet dem Schaffen des Theaterarchitekten Louis gewidmet haben, [49]) und aus der hier zwei Abbildungen gegeben sind, ein

Abb. 26.

---

[43]) Nach einer Angabe Gillys in seinem Aufsatz „Beschreibung des Landhauses Bagatelle bey Paris" in der „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend", Berlin, 1799, I, p. 106 ff. (vgl. S. 96, Anm. 178).

[44]) s. S. 8, Anm. 22.

[45]) Marguerite-Brunet, genannt la Montansier, wurde 1730 in Bayonne geboren. Nach einer äußerst bewegten Vergangenheit erhielt sie durch Protektion der Marie-Antoinette das alleinige Privileg, in Versailles Theateraufführungen zu veranstalten. Daraufhin leitete sie auch die Aufführungen des Hofes in Klein-Trianon. Im Jahre 1789 übernahm sie die Leitung des von Louis erbauten Théâtre Beaujolais im Palais-Royal. Nach einer Vergrößerung dieses Theaters durch Louis erhielt es den Namen eines Théâtre des Variétés. Als solches hat es Gilly besucht. Es ist das heutige Théâtre au Palais-Royal. 1791 bis 1793 kämpfte sie, zusammen mit dem Architekten Louis, an der Spitze einer Gruppe von Theaterunternehmern um die Errichtung des Nationaltheaters. Sie war, nach Prudent und Guadet (s. unten), mit einem Herrn Baudon-Neuville vermählt und starb in Paris am 13. Juli 1820 (Marionneau).

[46]) „faisant l'ouverture du Théâtre National" (Marionneau).

[47]) Im gleichen Jahre also — 1794 — wurden umgetauft:
Théâtre National in Théâtre des Arts und
Théâtre de la Nation in Théâtre de l'Odéon. (Vergl S. 11 u. 14).

[48]) s.o. (S. 11) p. 87, Pl. 27, Plans du Théâtre de l'Opéra.

[49]) Henri Prudent et Paul Guadet, Les salles de Spectacles, construites par V. Louis, Paris, 1903, Pl. 16, Théâtre des Arts, Plan des Premières Loges; Pl. 15, Théâtre des Arts, vue intérieure de la salle, d'après une gouache appartenant à la Bibliothèque de l'Opéra.

vorzügliches Mittel an die Hand, uns die Anlage der Oper zu vergegenwärtigen, zumal der Grundriß eine Rekonstruktion des Zustandes vom
Abb. 27. Jahre 1793, also dem Jahre der Erbauung darstellt. Daß von diesem Theater eine Innenansicht überliefert ist, kann als einer der wenigen glücklichen Zufälle begrüßt werden, die es ermöglichen, den Gillyschen
Abb. 28. Innenaufnahmen einen Beleg gegenüberzustellen.

Danach hatte die Oper, ebenso wie das Odeon, nach allen vier sie umgebenden Straßen [50]) ausgebildete Fassaden. Nach der Rue de la Loi zu öffnete sich die Hauptfassade in einem großen Portikus mit elf Arkaden. Hinter diesem lag das Vestibül, dessen Decke von dorischen Säulen getragen wurde. Von dieser Eingangshalle führten zwei sehr anspruchslose und schmale Treppen zu dem über dem Portikus gelegenen Foyer, welches mit ionischen Säulen geschmückt war. Im Saale saß man, wie die Innenansicht erkennen läßt, auf einfachen Bänken, die hier gepolstert gewesen sein mögen. Dasselbe wird ersichtlich aus dem Aquarell Meuniers vom Innern des Théâtre Français (s. Abb. 35) und deutlicher noch aus
Abb. 29. der Ansicht des Großen Auditoriums in der Ecole de Médecine (s. S. 43). Da es von jeher im Parterre des Theaters für die Zuschauer keine Sitzgelegenheit gegeben hatte, ein Brauch, der sich in dem Begriff des sogenannten „Stehparterres" bis weit in das 19. Jahrhundert hinein erhalten hat, wurde es als große Neuerung begrüßt, daß das neu eröffnete Odeon zu der feierlichen Eröffnungsvorstellung am 9. April 1782 zum ersten Male für das Publikum Bänke im Parterre aufstellte. Rings um das Parterre lief die für französische Theater von jeher typische Reihe der Baignoires, niedriger Logen, deren Oeffnung man durch ein heraufschiebbares Gitter beliebig verschließen kann. Die Innenansicht zeigt je eine dieser Logen rechts und links neben der Bühne. Ueber diesen erhoben sich drei Logenränge, darüber ein vierter in der durch Bogen aufgeteilten großen Hohlkehle, die zur Decke führt, und noch ein fünfter unmittelbar unter dem Plafond. Dieser letzte ist in der Abbildung nicht erkennbar. Man hat ihn sich aber, allerdings in bescheidener Form und ohne die großen Bogenöffnungen, so vorzustellen, wie er auf dem Aquarell Meuniers vom Innern des Théâtre-Français [51]) über dem oberen Bühnenrahmen sichtbar wird. Die Breite der Bühnenöffnung gibt Legrand mit 40 Fuß an, [52]) während sie von Gilly auf 45 ' geschätzt wird, wobei er sich bei einer Breite von 13 m um 1,60 m irrt. Seine Notiz „einige 45 ' " läßt jedoch erkennen, daß er schwankte, denn eine anfänglich niedergeschriebene 40 ist später in 45 umgeändert worden.

Ein Theater, welches beim Eintreffen Gillys in Paris erst vier Jahre bestand, also zu den modernsten und richtunggebenden Bauten dieser Art gehörte, errichtet von dem bedeutendsten Architekten auf dem Gebiete des Theaterbaues, mußte Gillys Interesse aufs Aeußerste erwecken, wovon die Vielfältigkeit seiner Notizen auf dem Skizzenblatt beredtes Zeugnis ablegt, ein Fall, der sich in dieser Intensität nur noch einmal beim

[50]) s. Abb. 27.
[51]) s. Abb. 35. Vergl. ferner die Aquarellstudie Gillys vom Innern des Odeon (Gilly-Skizze 2).
[52]) D. i. 12, 99 m. Der französische Fuß, Pied du roi, enthält 324,8394 mm.

Besuch der Comédie abspielt. Wie tief aber diese Anregungen in ihn eingedrungen sind und wie er sie verwertet hat, als er sich später nach seiner Rückkehr aus Frankreich selbst mit dem Entwurf eines Opernhauses großen Stils beschäftigte, wird im weiteren Verlauf dieser Untersuchung ersichtlich werden.

3. Théâtre-Français.

Auf einem nur kleinen und stark beschnittenen Blatt, Größe 19×25,7 cm, finden sich die Worte „Théâtre de la République au Palais égalité". Daraus ist nicht ohne weiteres zu ersehen, daß wir es mit dem heutigen Théâtre-Français oder der Comédie Française zu tun haben; mit beiden Namen wird das Theater heute genannt. Die zum Vergleich herangezogenen Abbildungen weisen sich auf sehr verschiedene Weise aus: Théâtre de la République, Théâtre-Français, Théâtre au Palais-Royal. Gillys Skizze nennt das Palais Egalité. Sie sagen alle dasselbe aus. Es sei daher gestattet, mit einigen Worten der Entwicklung und den Wandlungen des Théâtre-Français nachzugehen.

Abb. 30. Gilly-Skizze (4); linke Hälfte.

Am 30. Juni 1643, wenig mehr als einen Monat nach dem Tode Ludwigs XIII. und fast ein Jahr nach der ersten Aufführung des „Lügners" von Corneille, schlossen in der Rue de la Perle, im Hause der Witwe Béjart, zehn Schauspieler ein Bündnis und gaben ihrer Truppe den hochtrabenden Titel: „L'Illustre Théâtre". Unter ihnen war, außer den beiden Töchtern der Béjart, J.-B. Poquelin alias Molière. Mit dieser Truppe vereinigten sich diejenigen des Théâtre du Marais. Sie bildeten das Théâtre Guénégaud, welches die Witwe Molières nach dem Tode des Dichters (1673) leitete. Diese Truppe wurde mit den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne in der ehemaligen Rue Mauconseil, in dem schon 1547 die „Confrères de la Passion" und 1552 die „Enfants sans Souci" ihre Bühne aufgeschlagen hatten, und wo der Cid von Corneille und Racines Phaedra ihre Uraufführung erlebten, durch eine Verfügung Ludwigs XIV. vereinigt. Mit Recht wird sein durch Colbert gegengezeichnetes Dekret vom 22. Oktober 1680 als Gründungsurkunde der Comédie angesehen.

In der heutigen Rue Mazarin, auf dem linken Seine-Ufer, wurden die prominentesten Mitglieder der drei bisherigen Truppen — mit Einschluß der italienischen aus dem Hôtel de Bourgogne — zu einem Eliteensemble zusammengestellt, darunter die Witwe Molières und Lagrange. Die Beschwerde der Professoren des Collège des Quatre Nations über die Nachbarschaft einer Komödiantentruppe führte im Jahre 1690 zum Umzuge in ein eigens gebautes Haus in der Rue des Fossés-Saint-Germain-des Prés, der heutigen Rue de l'Ancienne Comédie. Hier spielte man achtzig Jahre lang, bis die Baufälligkeit des Hauses im Jahre 1770 zum Auszug zwang. Die Schauspieler erhielten die Erlaubnis, ihre Bühne vorübergehend in den Tuilerien aufzuschlagen, wo ihnen die sogen. Salle des Machines im Pavillon de Marsan eingeräumt wurde. In diesem übergroßen Saale mußten jetzt zwölf Jahre die Vorstellungen stattfinden, bis man endlich im Jahre 1782 in das neu erbaute Haus in der Rue de Vaugirard, das heutige

Odeon,[53]) übersiedeln konnte. Bei der munizipalen Neugliederung der Hauptstadt in 48 Sektionen im Frühsommer 1790 fiel das Théâtre de la Nation (Odéon) in den Distrikt, der nach dem Kloster der Cordeliers oder Barfüßer hieß. Die Cordeliers aber, deren Kloster gegenüber der Ecole de Médecine lag, hatten sich Hals über Kopf an die Spitze der Pariser Bewegung gesetzt, und so kam es, daß die Revolution einen Bruch im Ensemble der Schauspieler, die zum ersten Male Bürgerrechte genossen, hervorrief. Da mieteten sich die fortschrittlich gesinnten Mitglieder, die die blauweißrote Kokarde mit Ueberzeugung trugen, an ihrer Spitze Talma, auf dem rechten Seine-Ufer im neugeschaffenen Hause der „Variétés Amusantes" ein, dem heutigen Sitz der Comédie-Française.

Es ist das Haus, welches dem Skizzenblatt Gillys zugrunde liegt, drei Jahre vor der Oper, sieben Jahre vor Gillys Eintreffen vollendet. Es bildet den SW-Flügel des Palais-Royal. Deshalb findet man auch auf zeitgenössischen Abbildungen die Bezeichnung eines Théâtre au Palais Royal,[54]) womit nicht das heute so benannte Theater im NW-Flügel des Palais-Royal zu verwechseln ist, welches damals das Théâtre Beaujolais und, nach dem Umbau durch Louis, das Théâtre des Variétés war.[55]) Gillys Bezeichnung „au Palais-égalité" ist identisch mit dem Palais-Royal, denn dieses wurde, da es zuletzt, nämlich bis zum Ausbruch der Revolution, von Louis Philippe „Egalité", dem Enkel des Regenten Philipp II. von Orléans, bewohnt worden war, als Palais-Egalité bezeichnet.[56])

Mit dem Bau des Théâtre-Français wurde von Louis, dem späteren Schöpfer der Oper, 1787 begonnen; da Louis zeitweise vor der Revolution fliehen mußte, wurde sein Werk, im ganzen mit einem Aufwand von 3 Millionen Franken,[57]) durch Fontaine[58]) vollendet und das Theater am 15. Mai 1790 eingeweiht. Obwohl für die Truppe der „Variétés Amusantes" erbaut, wurde es unter dem Namen des „Théâtre du Palais-Royal" eröffnet.

Hiermit ist gleich bei der Eröffnung der Auftakt zu der Reihe der Umbenennungen gegeben, denen dieses Theater im Laufe des nächsten Jahrzehnts unterworfen war. Im nächsten Jahre, 1791, ist es das Théâtre de la Rue Richelieu; gegen Ende des folgenden, 1792, wird es von der Truppe der „Variétés Amusantes", die es bis dahin ununterbrochen im Besitz gehabt hatten, verlassen, um es den „comédiens français" einzuräumen, die sich von ihrer Truppe im Odeon losgesagt hatten.[59]) Es erhielt den Namen

[53]) Vergl. S. 9.

[54]) s. Abb. 36.

[55]) s. S. 15, Anm. 45 und S. 44.

[56]) Der Herzog von Orleans, Louis-Philippe, ein Vetter des Königs, war ganz auf die Seite der Revolutionspartei getreten und hatte sich den Namen Egalité beigelegt; er war Mitglied des Konvents und gab seine Stimme für Ludwigs XVI. Hinrichtung ab; aber er wurde der extremen Partei verdächtig und im November 1793 hingerichtet. Vergl. S. 44.

[57]) Nach Marionneau, p. 482 f.

[58]) Pierre-François-Léonard Fontaine (1762—1853) in lebenslanger Zusammenarbeit mit Charles Percier (1764—1838); zwei der stärksten künstlerischen Potenzen des napoleonischen Kunstschaffens; von ihnen der Ausbau des Schlosses la Malmaison für Mme. Bonaparte (seit 1800) und, seit 1805, der Ausbau der Rue de Rivoli (siehe S. 30, Anm. 84.

[59]) s. o.

„Théâtre de la République", als welches es Gilly kennen gelernt hat. Schon ein Jahr, nachdem er Paris den Rücken gekehrt hatte, wurde dieser Name abgelegt und das Theater hieß von nun an „Théâtre-Français", aus dem heraus sich der Begriff der „Comédie-Française" entwickelt hat.

Unter dem ersten Konsulat Bonapartes erfolgte die endgültige Konstituierung des Ersten Französischen Nationaltheaters, dessen Haus 1802 in Staatsbesitz überging. Die Grundzüge seiner heutigen Verfassung erhielt das „Haus Molières" 1812 durch ein von Moskau erlassenes Dekret Napoleons I.

Das Theater ist im Aeußeren, abgesehen von einigen Erneuerungen im Jahre 1860, im alten Zustande erhalten.[60]) Doch wurde es im Innern nach dem Brande vom 8. März 1900 durch Guadet völlig restauriert. Louis hatte beim Bau des Théâtre-Français, trotz der im allgemeinen geringen Fortschritte im Baugewerbe der damaligen Zeit, schon Eisenkonstruktionen angewandt.[61]) Abb. 31.

Dem auf Grund der Erneuerungsarbeiten von Prudent und Guadet herausgegebenen Theaterwerk[62]) sind die abgebildeten Rekonstruktionszeichnungen entnommen, die eine sehr genaue Konfrontierung mit der Gillyschen Aufnahme gestatten und in allen ihren Einzelheiten einen hinreichenden Beweis für die Gewissenhaftigkeit der Gillyschen Beobachtung darstellen. Demselben Werke entstammen die Abbildungen der Innenansicht, die einmal, nach dem zeitgenössischen Aquarell Meuniers aus der Sammlung Destailleurs, einen Blick vom Innern des Saales auf die Bühne zeigen, und andererseits einen modernen, jedoch im Stile der Zeit geschaffenen Versuch darstellen, den Eindruck zu rekonstruieren, wie er sich dem Blick des Beschauers von der Bühne aus darbot. Es ist der Anblick eines Saales, der die höchste Bewunderung der Zeitgenossen hervorrief.[63]) Abb. 32, 33 und 34. Abb. 35. Abb. 36.

Im Erdgeschoß wird der gesamte unter dem Parterre des Saales liegende Raum vom Vestibül eingenommen. Legrand rühmt seine Wirkung und schöne Gliederung, klagt jedoch über die allzu geringe Höhe. Dieser Raum, welcher im wesentlichen heute noch in der alten Form besteht, ist oval. Das zeigt am deutlichsten Abb. 32, und auch Durand,[64]) dessen Kupfer hier in starker Vergrößerung wiedergegeben sind, sodaß die Konturen der Grundrisse nur in groben Zügen erscheinen, läßt dieses Oval auf seinen frühen Stichen erkennen. In diesem Oval stehen zwei Reihen dorischer Säulen; die innere Reihe besteht aus zwölf, die äußere aus zwanzig Säulen. Abb 37.

Beim Vergleich mit Gillys Skizze erkennt man, daß er diesen doppelten Säulenkranz nicht nur rund aufzeichnet, sondern als aus zwei Reihen von nur je zehn Säulen bestehend. Ist es ihm ergangen, wie im Foyer des Odeon? Konnte er überhaupt dieses Oval übersehen? Oder machte es nur die Kürze der Zeit, die ihm für solche Aufzeichnungen gegeben war, sodaß

---

[60]) Legrand, s. o. (S. 11), Tome II, Pl. 28.

[61]) Erst dreizehn Jahre später wird die erste eiserne Brücke in Frankreich gebaut, und nach weiteren acht Jahren errichtet Bellanger die eiserne Kuppel der Halle-au-Blé.

[62]) s. S. 15, Anm. 49.

[63]) „La Salle des Variétés est la plus belle du royaume, après celle de Bordeaux" (Almanach général de tous les spectacles etc.; siehe oben S. 14, Am. 38.

[64]) s. o. S. 9, Anm. 24.

die Hand nur in fliegender Eile festhalten konnte, was sein Auge sah? Daß dabei Fehler entstanden, ist nicht zu verwundern. Auf die Möglichkeit ihrer Entstehung ist in der Einleitung zu diesem Kapitel hingewiesen worden.

Wie im Louvre, so interessiert ihn auch hier die Heizungsfrage. Er vergißt nicht zu notieren, daß mitten im Vestibül ein Ofen steht. Wie der Längsschnitt zeigt (Abb. 34), war diese Ofenanlage beinahe ein Vorläufer unserer modernen Zentralheizung. Denn dieser Ofen wurde nicht selbst geheizt, sondern durch einen im Keller darunter befindlichen, der seine Wärme durch ein Rohr in den im Vestibül stehenden „Heizkörper" abgab. Von den vier Ecken des Vestibüls führen vier Treppen nach oben. Gilly sagt: „in den Treppen gehen Hitzröhren herauf". Diese sind auf dem Grundriß (Abb. 32) an den Wangen der beiden Treppen, die nach der Rue de Richelieu liegen, erkennbar.

Daß die gleichsam nur angedeutete Art der Treppenführung auf der Skizze Gillys mit der auf den beigegebenen Grundrissen nicht übereinstimmt, ist aus denselben Motiven zu erklären, wie die übrigen vorher erwähnten Ungenauigkeiten in der Aufnahme dieses Vestibüls.

Das Foyer ist ohne größere Bedeutung. Es besteht aus einer langen Galerie, die an der Hauptfassade der Rue de Richelieu liegt und an einer Seite in einen Saal mündet. Davor zieht sich ein Balkon entlang.

Die Struktur des Innern merkt sich Gilly so, daß er die vier, durch große, durchgehende Säulen gekennzeichneten Ecken des Saales mit einem Kreisbogen verbindet und dann, was ihm das Charakteristischste schien, von Säule zu Säule die drei großen Ausschwünge im vierten Rang einzeichnet. Diese Formen werden sehr gut veranschaulicht im Grundriß des vierten Ranges (Abb. 33), wo aber die vier Ecksäulen nicht auf der Peripherie eines Kreises liegen, sondern die Ecken eines Trapezes bilden, wie es die Decke darstellt (Abb. 36); dieses Trapez schließt den Kreis ein, über dem sich die Kuppel des Plafonds erhebt. Zwischen den Linien des Grundrisses erkennt man das gleichmäßig verlaufende eiförmige Oval der unteren Logenränge.

Die Größe der Bühnenöffnung wird von Legrand mit 38 ' (= 12,35 m) angegeben. [65]) Im Gegensatz zu seiner unsicheren Schätzung in der Oper, beweist Gilly hier ein geübtes Auge, wenn er eine Breite von 38 ' bis 40 ' annimmt.

Die auf den Grundrissen gezeichneten Baublocks, welche dem Theater an der Rue de Richelieu gegenüberliegen, sind heute samt der kleinen Rue du Rempart verschwunden; ihre Stelle wird von der Place du Théâtre-Français eingenommen. Dagegen führt noch heute die Rue de Montpensier an der anderen freien Seite des Theaters, rechtwinklig zur Rue de Richelieu, vorbei.

Und wenn wir zum Schluß noch einmal einen Blick auf Gillys Vestibül-Skizze werfen, entdecken wir, daß das Theater zu Gillys Zeit zwei Eingänge hatte, wobei der Haupteingang nicht, wie heute, in der Rue de Richelieu war, sondern in der Rue de Montpensier. Gilly orientiert die ganze Anlage seiner Skizze rechtwinklig zur Rue de la Loi, wie die ehe-

[65]) Die Bühnenöffnung der Oper hatte eine Breite von 40', die des Théâtre de l'Odéon 36'.

malige Bezeichnung der Rue de Richelieu lautete. Er bezeichnet den Haupteingang als solchen, indem er an der nach der Rue de Montpensier gelegenen Seite einen Portikus einschreibt, obwohl ein solcher sich ebenso an der Rue de Richelieu befindet. Der Rue de Montpensier gegenüber, an der anderen Seite des Theaters, vermerkt Gilly einen Durchgang, der auch heute noch besteht und in den Hof des Palais Royal führt.

Also eine durchaus richtige Zueinanderordnung der Gebäudeteile und der Umgebung, die im Verein mit der Art der Anlage von Gillys Skizze zu der berechtigten Folgerung führt, daß Gillys Zeichnung ein Beweis dafür ist, daß der Hauptzugang zum Théâtre-Français nicht von jeher an der Stelle war, wo er sich heute befindet, sondern daß er in der kleinen Rue de Montpensier lag. Auch läßt ein Hinweis bei Legrand darauf schließen, der ausdrücklich besagt, daß 1806 der Eingang wieder in der Rue de Richelieu sei.

4. Théâtre des Italiens.

Auf der rechten Hälfte eines anderen Blattes mit Gilly-Skizzen wird der obere Teil von Aufzeichnungen aus dem Théâtre des Italiens eingenommen. Größe des Blattes 11 × 16,6 cm. Abb. 38; Gilly-Skizze (5).

Es handelt sich um das stattliche Haus einer Schauspielertruppe, die von jeher neben der Oper und den comédiens français das dritte Glied in der Reihe der von den theaterfreudigen französischen Königen zur Zierde ihres Hofes subventionierten Komödianten-Gesellschaften bildete: der comédiens italiens. Noch 1673, dem Todesjahre Molières, hören wir, daß es in Paris nur drei reguläre Theater gegeben habe, die Oper, die französische und die italienische Komödie.[66]) Als nach der Gründung des Théâtre-Français im Jahre 1680 für dieses ein Eliteensemble zusammengestellt wurde, wurden die prominentesten Mitglieder der italienischen Truppe ebenfalls hierfür herangezogen.[67]) Die comédiens italiens hatten ihr Heim in dem Theater des Hôtel de Bourgogne in der Rue Mauconseil (s. S. 17), wo sie ihre Aufführungen bis zum Jahre 1783 veranstalteten. In diesem Jahre zogen sie in das neue Haus, welches ihnen im Jahre zuvor Heurtier, „architecte du Roi", an der Stelle des ehemaligen Hôtel de Choiseul erbaut hatte. Abb. 39.

Die in den Stichen Durands und Legrands wiedergegebenen Grundrisse stellen nicht die ursprüngliche Lage des Theaters dar, welches, wie Legrand sagt,[68]) bei seiner Erbauung vollkommen frei lag, allseitig umgeben von vier wichtigen Verkehrsadern: mit der Hauptfront südlich der kleinen Place des Italiens, der heutigen Place Boieldieu, im Norden mit der Rückfront dem Boulevard des Italiens zugewendet, der diesen Namen 1783 nach der Erbauung des Theaters erhalten hat, und an den beiden Seiten

[66]) „Depuis 1673 nous n'avons donc plus à Paris que trois Spectacles réguliers: l'Opéra, à qui on a donné le titre d'Académie Royale de Musique; les Comédiens-François et les Comédiens Italiens" (De Léris, Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris, Paris, 1763).

[67]) s. o. (S. 17).

[68]) s. o. (S. 11). p. 93.

von den engen Straßen Rue Marivaux und Rue Favart eingefaßt. Da das Theater in seiner Anlage auf die Place des Italiens orientiert war, lag es in einem schiefen Winkel zu dem hinter ihm vorbeiführenden Boulevard. Schon in den ersten achtzehn Jahren nach seiner Erbauung ist dieser Winkel mitsamt der rückwärtigen Fassade des Theaters durch einen Häuserblock zugebaut worden, wie der Stich Durands vom Jahre 1800 beweist. Dadurch hat man sich, im Hinblick auf die späteren mehrfachen Umbauten im Innern des Theaters, einer Expansionsmöglichkeit nach dieser einzig dafür vorhandenen Seite hin beraubt. So hätte man hier, nach dem Boulevard zu gelegen, einen Eingang mit geräumigen Foyers schaffen können, deren das Theater entbehrte.

Abb. 40.

Die Hauptfassade wurde fast in ihrer ganzen Breite von einer Vorhalle eingenommen, die von sechs mächtigen, bis unter das Gebälk reichenden, ionisierenden Säulen gebildet wurde. Hatte man die zu dieser offenen Säulenhalle hinanführenden Stufen überschritten, gelangte man in die innere Halle, die Gilly nur als Flur bezeichnet. Von ihr führte rechts und links je eine Treppe nach oben, die sich in Podesthöhe in je zwei Arme teilte.

Kurze Zeit nach der Fertigstellung erfuhr das Theater im Innern beträchtliche Veränderungen: Dewailly, der im gleichen Jahre, in dem das Théâtre des Italiens entstand, zusammen mit Peyre das Odeon erbaut hatte, zog über den drei Reihen von Balkonlogen noch einen vierten und fünften Rang ein. Schon im Jahre 1797, dem Jahre, in dem Gilly in Paris eintraf, erachtete man wiederum einen Umbau für notwendig, der von dem Architekten Bien-Aimé (Bienaimé, Pierre-Théodore, 1765—1826) durchgeführt wurde. Als wesentlichstes stammt von ihm der rückwärtige halbkreisförmige Abschluß des Saales, eine Form, wie sie auch der Saal des Théâtre-Français aufweist. Er schuf eine neue Logenaufteilung und kassierte die Prosceniumslogen, an deren Stelle er Treppen legte.

Daß dieser letzte Umbau schon vor Gillys Besuch stattgefunden hat, beweist eine Bemerkung Gillys, die ausdrücklich besagt, daß das „Proscenium jetzt ohne Logen“ sei. Er vermerkt, daß an ihrer Stelle die neu entstandene breite Leibung des Bühnenrahmens mit „bunten Arabesken auf Drap-d'or-Grund“ versehen sei, wovon er eine flüchtige Skizze beifügt. Aus den übrigen, sparsamen Notizen ist zu ersehen, daß die „loges du bac“, eine frühere Bezeichnung der Baignoires (s. S. 16), wie die Parterrelogen heute heißen, mit zierlichen, durch Rundbögen miteinander verbundenen schlanken Säulchen geschmückt waren. Nach der durch Bien-Aimé geschaffenen vollständig neuen Ausschmückung des Saales waren die bevorzugten Farben, ebenso wie in dem später zu behandelnden Théâtre Louvois, Blau und Gold.

Indessen scheint dieser Saal niemals die volle Befriedigung der Schauspieler wie des Publikums gefunden zu haben. Dafür spricht allein schon seine zweimalige durchgreifende Umänderung. Als Gilly ihn nach der soeben beendeten zweiten Erneuerung besuchte, wird er hier kaum eine italienische Buffo-Oper gehört haben, denn die „Bouffons“ hatten sich schon sechs Jahre zuvor mit den Schauspielern im Théâtre Feydeau vereinigt. Sie haben es in ihrem Hause, in dem sie sich offenbar nicht wohl gefühlt

haben, nicht länger als acht Jahre ausgehalten. Seit dieser Vereinigung mit den Schauspielern des Théâtre Feydeau, schreibt Legrand, habe dieser Saal leer gestanden. Die bouffons italiens hätten abwechselnd mit den „acteurs français" im Théâtre de la Nation (Odeon) gespielt. Daher ist es auch nicht verwunderlich, wenn Gilly im Odeon den „Barbier von Sevilla" gehört hat. Das Haus der comédiens italiens wird aber jedenfalls gelegentlich an eine Truppe vermietet gewesen sein, wie es nach dem zweiten Umbau der Fall gewesen zu sein scheint. Vielleicht sind auch die Italiener selbst noch einmal eingezogen, denn 1808 waren sie nicht mehr im Théâtre Feydeau, welches, wie Legrand in diesem Jahre ausdrücklich sagt, französischen Schauspielern und französicher Kunst vorbehalten sei, und zwar der Opéra-Comique.

Dieser Name hat sich in Verbindung mit der ehemaligen Truppe der Opéra-Comique bis heute erhalten. Nachdem die Existenz des Théâtre Feydeau schon im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erloschen war und die italienischen Komödianten die französische Hauptstadt lange verlassen hatten, fällt das alte Haus der comédiens italiens im Mai 1887 einem furchtbaren Brande zum Opfer. An derselben Stelle erhebt sich heute die Opéra-Comique.

5. Théâtre Feydeau und Rue des Colonnes.

Das im Zusammenhang mit dem Théâtre des Italiens genannte Théâtre Feydeau findet im Skizzenbuche Gillys eine eingehende Würdigung, die sich über drei Blätter erstreckt. Dieses Interesse, welches sich in solchem Umfange an keiner anderen Stelle unter den Pariser Studien findet, gilt ausschließlich dem durch seine eigenartige Lage ausgezeichneten Aeußeren des Theaters sowie der in unmittelbarer Nachbarschaft vorbeiführenden charakteristischen Rue neuve des Colonnes, der heutigen Rue des Colonnes, welcher zwei weitere Skizzenblätter gewidmet sind. Da auf allen das Théâtre Feydeau betreffenden Skizzen diese Rue des Colonnes erscheint, so sei ihrer an dieser Stelle im Zusammenhange mit dem Theater Erwähnung getan, da auch die Fassade des Théâtre Feydeau nicht unbeeinflußt von dem Arkaden-Thema dieser Straße geblieben ist und andererseits die liebevolle Durchzeichnung gerade dieses Straßenzuges einen aufschlußreichen Beweis für das weitgespannte Interesse Gillys darstellt, ein Interesse, welches auch Gestaltungen städtebaulicher Natur umfaßt.

Abb. 41, 42 und 43; Gilly-Skizzen (6, 7 u. 8).

Abb. 44 und 45; Gilly-Skizzen (9 u. 10).

Théâtre Feydeau. Aeußeres.

Das Theater wurde 1784 von Legrand und Molinos erbaut. [69]) Legrand ist der Verfasser der in dieser Untersuchung mehrfach herangezogenen

[69]) Diese beiden Architekten waren in Freundschaft das ganze Leben hindurch verbunden. Molinos lebte von 1743—1831. Eins ihrer gemeinsam durchgeführten Hauptwerke ist die nach den Prinzipien Philibert Delormes errichtete Kuppel auf der Halle-au-blé. Die antikisierenden Motive sowie die Karyatidenreihe im Entwurf der Fassade des Théâtre Feydeau finden ihre Erklärung darin, daß Molinos und Legrand Blondel-Schüler waren und beide gemeinsam Italien und Griechenland bereisten. Ein weiterer Beweis dafür, wie sehr die beiden dem der Antike ergebenen

„Description de Paris", aus der hier die Ansicht des Théâtre Feydeau sowie die Grundrisse des Erdgeschosses (links) und des Ersten Ranges (rechts)
Abb. 46. entnommen sind. Dieses Blatt von der Hand des Kupferstechers Landon[70]) stellt also eine Publikation dar, deren Herausgeber zugleich der Baumeister des Théâtre Feydeau ist, der hiermit seinen Entwurf selbst publiziert. Das Blatt könnte als die authentischste Ueberlieferung des Théâtre Feydeau angesehen werden, wenn diese nicht noch von der Skizze Gillys übertroffen würde.

Da die Kupfer der Architekturwerke stets die geometrische Ansicht geben und nur selten ein Titelblatt, oder „Frontispice", eine perspektivische Darstellung zeigt, haben wir in der perspektivischen und sehr exakt durchgeführten Situationsskizze Gillys von der Außenansicht des Théâtre Feydeau (Abb. 43, Gilly-Skizze 8. Blattgröße 25 × 38,4 cm) ein einzigartiges Mittel an der Hand, uns die Lage dieses Theaters plastischer vergegenwärtigen zu können, als es sonst möglich wäre. Wir sind so in der Lage, die Worte Legrands[71]) zu verstehen, mit denen er die Schwierigkeiten betont, die die Architekten bei der Errichtung dieses Theaters zu überwinden hatten. „Ce théâtre est bâti sur un terrain étroit: les maisons dont il est entouré, pressé de toutes côtés, en laissent à peine entrevoir la façade, qui se présente obliquement, et se compose peut-être de parties trop grandes pour son emplacement,[72]) et pour son point de vue; aussi doit-on le considérer à l'extérieur moins comme un monument que comme une construction érigée avec une célérité[73]) et au milieu de difficultés insurmontables. Les architectes l'ont construit dans l'impossibilité de lui donner à l'extérieur le caractère qui convient à cette espèce de monument et dans l'isolement sous lequel un théâtre produit toujours un effet médiocre." Jean-Charles Krafft[74]) kommt zu einer weit günstigeren Beurteilung dieser durch die Ungunst des Terrains bedingten Anlage. „Si les auteurs, gênés par l'emplacement, n'ont pas pu développer dans l'élévation toutes les ressources de leur art, sa forme circulaire n'en est pas moins un pas de fait vers l'adoption de la forme consacrée par les anciens pour tous leurs monuments de l'espèce, pas qui n'a point été renouvelé depuis parmi nous, mais qu'il ne faut point désespérer voir imité. Ce serait un moyen de donner un caractère spécial à un

---

Kreis nahestanden, ist darin zu erblicken, daß Quatremère de Quincy (siehe S. 4), der Verfechter der klassischen Ideen, am Grabe Legrands als sein Freund die Leichenrede hielt. Näheres siehe: J.-G. Legrand, Essay sur l'histoire générale de l'architecture, Paris, 1809, p. 7, Notice sur Legrand.

70) „Charles-Paul Landon, Peintre, ancien Pensionnaire de l'Académie de France à Rome, Membre de plusieurs Sociétés Savantes et Littéraires, Auteur des Annales du Musée (Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts. Paris, an IX) etc. etc." (Legrand, Description, I, p. IV). Von Landon, der sämtliche Kupfer für das genannte Werk Legrands schuf, stammt auch der in diesem Werk enthaltene Plan von Paris vom Jahre 1809, der auf einen ebensolchen des Charles Picquet zurückgeht. Dieser Stadtplan ist der vorliegenden Untersuchung beigegeben. (Abb. 118).

71) Legrand, Description, II, 1, p. 95.

72) Dieser Fall, daß die Formen in ihrem Verhältnis der Umgebung nicht entsprechen, hatte sich zwei Jahre zuvor ebenfalls beim Théâtre des Italiens ereignet, dessen Säulenfront mit dem von der kleinen Place Boieldieu vorausbestimmten Ton nicht harmonierte (s. S. 21).

73) Vergl. S. 8, Anm. 21.

74) J.-Ch. Krafft, Choix de maison et d'édifices publics de Paris et de ses environs.

édifice, qui doit avoir le sien propre. En architecture ce serait une bonne fortune."

Es ist verständlich, daß die durch die Lage bedingte Eigenart in der äußeren Gestaltung dieses Theaters das größte Interesse Gillys erweckte, welches auf mehreren Blättern des Skizzenbuches seinen Niederschlag findet. Die schon genannte Darstellung 8 (Abb. 43) zeigt das Theater in einer Einbuchtung der Rue Feydeau gelegen, nach der das Theater seinen Namen trägt. Diese Einbuchtung, die einer kurzen Straße vergleichbar ist, wird an ihrem Ende in ganzer Breite von dem Theater abgeschlossen, dessen runder Vorbau von den beiden sich gegenüberliegenden, gleich hohen Häuserfronten wie aus der Enge herausgedrückt erscheint. Im Hintergrund ragt der Giebel des Bühnenhauses hervor. Drei große Bogenöffnungen gestatten den Wagen eine gedeckte Einfahrt ins Vestibül. Die Fensterreihe im ersten Stockwerk wird durch sechs Karyatiden geteilt, die von der Hand des Bildhauers Roland [75]) geschaffen waren. Obwohl stark umstilisiert erkennt man, daß sie unter dem Einfluß der Koren des Erechtheions in Athen entstanden sind. [75a]) Eine Abbildung dieser Figuren findet sich als Detailaufnahme in dem auf S. 24, Anm. 74 genannten Werke J.-Ch. Kraffts. Abb. 47.

Im Hinblick auf diese Fensterreihe, als eins der wesentlichsten Motive der äußeren Gestaltung des Théâtre Feydeau, seien einige Unklarheiten in der Ueberlieferung richtiggestellt. Legrand, trotzdem er der Erbauer des Theaters ist, spricht in dem genannten Werk von acht Karyatiden, während das seinem Werk entnommene Kupfer (Abb. 46) nur sechs zeigt, wobei in den äußeren Ecken des ersten und siebenten Fensters statt einer Karyatide eine Säule steht. Daß anstelle dieser Säule in Wirklichkeit ein Pfeiler stand, beweist nicht nur die Abbildung Kraffts (Abb. 47), sondern auch die Skizze Gillys (Gilly-Skizze 8; Abb. 43), die hierin also das dokumentarische Kupfer Legrands noch übertrifft. Durand [76]) allein zeigt, also im Sinne Legrands, acht Karyatiden. Abb. 48.

Daß diese Skizze Gillys den Stich Landons bei Legrand in den Einzelheiten an Zuverlässigkeit noch übertrifft, beweist auch die Sprossenteilung der Fenster. Während Durand und Krafft eine solche auf ihren Stichen überhaupt nicht angeben, finden sich bei Legrand einfache Quersprossen, während Gilly eine bewegte Aufteilung in Rhombenform angibt. Gerade dieser letzte Fall scheint zu beweisen, daß dem Stecher Landon ein Entwurf Legrands, der also vor der Ausführung des Theaters angefertigt wurde, vorgelegen hat, während die Skizze Gillys, die vor dem Bauwerk selbst entstanden ist, als die einzig authentische Ueberlieferung der wirklich ausgeführten Fenstereinteilung angesehen werden muß. Die Studie ist mit Bleistift vorgezeichnet und mit Tusche ausgeführt.

Paris, 1838, p. 11.

[75]) Vergl. S. 36, Anm. 92.

[75a]) Vergl. „Kunstgeschichte in Bildern, I, Das Altertum; 8. bis 9. Heft: Franz Winter, Die griechische Skulptur des 5. Jahrhunderts", S. 283, Abb. 2. Ferner: Noack, Die Baukunst des Altertums, Tafel 41. Rodenwaldt, Die Kunst der Antike, 2. Auflage, S. 352/353.

[76]) Recueil, Pl. 38.

Das Skizzenblatt trägt auf der Vorderseite die Notiz: „Das ganze hellgelber Stein. Die Fenster-Rähme bronzegrün."

Auf der Rückseite des Blattes befindet sich folgende Bemerkung:

„Théâtre Feydeau, Façade de la rue Feydeau. N. B. Die Eckpfeiler an den unteren Bögen sind noch schmäler verbaut. Oben auf dem Giebel steht eine häßliche Windfahne. An dem Giebel gehen lange eiserne Rauchröhren herauf."

Die auf der Vorderseite befindliche Anmerkung vermittelt zum ersten Mal die Möglichkeit einer farblichen Vorstellung von dem Aeußern eines Theaters, was umsomehr zu begrüßen ist, als in den überlieferten Beschreibungen von der Farbe des Aeußeren oder dem Baumaterial, woraus man auf die Farbe schließen könnte, nie die Rede ist.[77]) Es muß noch hinzugefügt werden, daß die Giebelwand des Bühnenhauses von roter Farbe war, wie Gilly daselbst einzeichnet.

Wenn Gilly sagt, „oben auf dem Giebel steht eine häßliche Windfahne", so ist anzunehmen, daß diese sich auf dem hohen Giebel des Bühnenhauses befand und nicht etwa mit der Bekrönung auf dem Gesims im Scheitelpunkt des Rund-Vorbaus zu identifizieren ist. Letzterer wird von Gilly sowohl wie von Durand und Legrand wiedergegeben. Die genannte Windfahne aber hat Gilly nicht gezeichnet, sondern nur mit einer Notiz erwähnt. Wahrscheinlich wollte er sich durch ihre häßliche Form ebensowenig wie durch die Schornsteine, die nicht in die Mauern verlegt waren, sondern als Rohre außen an den Giebeln emporführten, seine Zeichnung verunstalten. Das Dreieck, welches sich auf der Abbildung bei Krafft (Abb. 47) über dem Rund-Vorbau erhebt, ist offenbar als das Dach dieses Vorbaus zu erklären, ohne daß man es wegen der indifferenten Art der Wiedergabe näher bezeichnen könnte. Es weicht als solches gänzlich von der Darstellung bei Durand und Legrand ab, die an dieser Stelle ein flaches Dach angeben. Zur Erklärung dieser Inkongruenz gibt es zwei Möglichkeiten. Die sehr späte Zeichnung Kraffts von 1838 läßt vermuten, daß das ursprünglich flache Dach bei einem Umbau im Anfang des 19. Jahrhunderts hat weichen müssen. Andererseits könnte ein Irrtum Kraffts vorliegen.

Denn als sein Werk erschien, bestand das Théâtre Feydeau nicht mehr. Ueber das endgültige Schicksal dieses Theaters ist uns nichts überliefert. Aus einer Aeußerung Kraffts (p. 11) ist zu entnehmen, daß beim Erscheinen des Werkes in zweiter Auflage im Jahre 1838 der Bau nur mehr in der Erinnerung fortlebte. „Tout le monde a encore présente à la pensée cette belle salle de spectacle." Es ist demnach anzunehmen, daß das Théâtre Feydeau im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aus der Reihe der Pariser Theater verschwunden ist.

Abb. 49. Eine Ansicht der Rue Feydeau zeigt an der Seite, an der das Theater wie in einer Einbuchtung lag, heute eine geschlossene Fluchtlinie. Von den Eckhäusern, die ehemals den Zugang zum Théâtre Feydeau flan-

[77]) Das verwendete Material dürfte in den meisten Fällen ein Kalkstein gewesen sein, der in den Steinbrüchen in der Umgebung der Stadt gewonnen wurde und der heute noch, soweit nicht Stuck angewendet ist, zu der in fast ganz Paris herrschenden Einheitlichkeit des Haustypus beiträgt.

kierten, ist das auf Gillys Skizze an der rechten Seite befindliche, mit der der Rue Feydeau zugewandten Front noch erhalten. Zwar sind die Rundbögen, die das Erdgeschoß schmückten, verschwunden. An ihrer Stelle befinden sich Läden, über denen noch ein Zwischengeschoß eingezogen ist. Darüber erheben sich die hohen Portes-fenêtre des ersten Stockwerks mit ihrem Schutzgitter in Gestalt einer Reihe von Balustersäulchen (siehe S. 30),[78]) eine Fassadengestaltung, die ihre Identität mit der Skizze Gillys erweist.

Théâtre Feydeau. Inneres.

Wenn wir uns von der äußeren Erscheinung dieses Theaters in das Innere wenden, muß zuerst des Zweckes gedacht werden, dem das Theater dienen sollte.

Da das zwei Jahre zuvor — 1782 — errichtete Théâtre des Italiens den Anforderungen der Opéra-Buffa in mancherlei Beziehung nicht genügte, wurde das Théâtre Feydeau in derselben Bestimmung für die Buffo-Oper gebaut, gleichsam als neuer, besserer Versuch und als Ersatz für das mißlungene Theater der bouffons italiens.

Es wurde als „Théâtre de Monsieur" eröffnet. Sieben Jahre später, am 6. Januar 1791, wird es von den comédiens italiens in Besitz genommen, nachdem diese ihr Theater trotz dessen Umbaues endgültig verlassen hatten. Doch auch im Théâtre Feydeau können die Italiener keinen Boden fassen. Nachdem das Theater mehrmals seinen Besitzer und seinen Namen geändert hatte, wird es 1808 bei Legrand im Besitz der „acteurs Français" als „Théâtre impérial de l'Opéra-Comique" genannt. Die Bezeichnung als Théâtre Feydeau, die es schon zu Gillys Zeit trug, hat es später neben derjenigen einer Opéra-Comique beibehalten.[79])

Bei der Errichtung des Théâtre Feydeau handelte es sich also darum, auf einem beschränkten Gelände ein geräumiges Theater zu schaffen, welches hauptsächlich unter möglichst günstigen akustischen Bedingungen entstehen sollte, da die Musik in ihm eine Hauptrolle spielen sollte. Im Gegensatz zum Théâtre des Italiens ist dieses Vorhaben im ganzen Umfange gelungen. Da man in der Entfaltung der äußeren Wirkung ge-

[78]) Das französische Fenster ist durchweg, auch in dem bescheidensten Hause, Portefenêtre, die sich bis zum Fußboden öffnet und damit in gewisser Weise die Funktion eines Balkons erfüllt. So wird eine Brüstung notwendig: im ärmlichsten Hause eine glatte Eisenbarre, im reichsten ein Werk der Schmiedekunst. Von einer gewissen Stufe an wird es zum Schmuck, indem es dem Werk nicht etwas Unnötiges hinzufügt, sondern ein notwendiges Element schön ausgestaltend zur Gliederung beiträgt und zugleich die untere Linie des Fensters für das Auge unterstreicht und betont. Es erfüllt beide Funktionen, ohne aus der Fläche herauszutreten.

[79]) Die Opéra-Comique wurde als Kunstgattung durch Favart und seine Schöpfung der Arietten, welche der Opéra-Comique das ihr eigentliche Gepräge geben, auf die Höhe geführt. Favart schrieb für die Opéra-Comique ca. 150 Lustspiele und Operetten, unter denen als besonders gelungen „Bastien und Bastienne" hervorzuheben ist, ein Singspiel, zu dem der jugendliche Mozart die Musik schrieb. Die Opéra-Comique geht in ihrer Entwicklung auf das théâtre de la foire zurück. Hierunter verstand man die Belustigungen, die während der Märkte Saint-Germain, Saint-Lorent und Saint-Ovide veranstaltet wurden. Im Jahre 1715 verkaufte die Oper an die théâtres de la foire das Recht, Singspiele (Vaudevilles) mit Arietten aufzuführen, was als die Gründung der heutigen Opéra-Comique anzusehen ist. Vergl. Le Sage et d'Orneval, Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-Comique et la comédie-vaudeville aux XVII. et XVIII. siècles, Paris, 1894.

hemmt war, wurde alle Sorgfalt auf das Innere gelegt. Die zeitgenössischen Beurteiler ergehen sich in bewundernden Ausdrücken. „L'intérieur était un des plus beaux exemples des dispositions qui conviennent à nos réunions théâtrales tant pour la commodité du public que pour l'effet musical; exemple d'autant plus mémorable qu'il était une innovation à l'époque où il fut construit." (Krafft). „On n'a négligé aucune des précautions nécessaires. Les musiciens sont convenus que toutes ces précautions n'avaient point été vaines, et que cette salle a acquis la réputation d'être très favorable à la musique" (Legrand). Man hatte die feinste musikalische Wirkung dadurch erreicht, daß man unter dem Fußboden des Orchesters einen Raum mit gewölbter Decke baute und so einen Resonanzboden schuf, „de manière à renvoyer avec harmonie dans la salle les plus doux accompagnements." Der runde Zuschauerraum war mit ausgewählten Hölzern
Abb. 50. verkleidet. Die Logen befanden sich in zwei Rängen übereinander, welche sich nach rückwärts amphitheatralisch erhöhten. Das charakteristische Gepräge verliehen dem Saal zwei Reihen übereinanderstehender schlanker Säulen, welche sich vor den Rängen hinzogen. Die aus einer leichten Wölbung hervorgehende flache Decke bildete den oberen Abschluß des Raumes.

Gilly nimmt von all dem keine Notiz und zeichnet lediglich eine sehr klare Skizze von der Grunddisposition des Theaters (Gilly-Skizze 7; Abb. 42), welches er im Zusammenhang mit der Umgebung in völligem Verzicht auf Details und nähere Angaben lediglich in der allgemeinen Struktur des Grundrisses wiedergibt. Blattgröße 24,3 × 37,3 cm. Gleichwohl notiert er auch hier die Oefen im Treppenhause, eine Beobachtung, die er im Louvre, im Théâtre-Français und im Théâtre Louvois ebenfalls nicht unterlassen hat, und der er beim Théâtre Feydeau schon in der Randbemerkung zur Fassade Ausdruck gab, in der er die langen eisernen Rauchrohre am Giebel bemängelte. Die Beheizung im Treppenhause des Thèâtre Feydeau geschah also auf dieselbe Weise wie im Théâtre-Français und im Théâtre Louvois, wo im oberen Treppenflur ein Ofen stand, dessen eiserne Rauchrohre durch die Oeffnung des Treppenhauses nach oben führten.

Obgleich Gilly dem Innern des Théâtre Feydeau keine Beachtung schenkte, durfte eine Erwähnung der inneren Ausgestaltung doch nicht unterlassen werden. Es geschah im Hinblick auf die unbezeichnete Aquarellstudie Gillys (Gilly-Skizze 2; Abb. 23), die in dieser Untersuchung als eine Innenaufnahme des Théâtre de l'Odéon erkannt wurde und die Hermann Schmitz fälschlich dem Théâtre Feydeau zugeschrieben hat. (s. S. 12).[80]) Daß diese Behauptung jeglicher Begründung entbehrt, beweist

[80]) Wenn Schmitz in dem genannten Werk in einer Anmerkung (p. 340) zu der von ihm veröffentlichten Zeichnung den dort links befindlichen kreisrunden Grundriß als eine damals für Theater in Paris beliebte Form darstellt, so trifft das in dieser allgemeinen Aussage nicht zu; denn außer dem Théâtre Feydeau hatten nur Odeon, Théâtre Louvois und Théâtre du Vaudeville einen runden Saal. Eine Uebersicht über die Grundform im Innern der 16 von Gilly aufgenommenen Theater siehe S. 65. Das von Schmitz für das Théâtre Feydeau angegebene Datum der Erbauung von 1791 wird verwechselt mit dem Zeitpunkt des Einzuges der Italiener in dieses Haus; Krafft (siehe oben S. 24) sagt von dem Théâtre Feydeau: „Il fut construit vers 1784." Auf die übrigen Irrtümer in dem Schmitz'schen Werk hat bereits

die hier wiedergegebene Innenansicht des Théâtre Feydeau von Durand (Abb. 50), die als die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale gegenüber der Aquarellzeichnung statt drei Logenrängen nur zwei aufweist, eine ganz andere Anordnung der Säulen sowie statt einer gewölbten eine flache Decke zeigt. Durand gibt ferner eine Ansicht gegen die Bühne, die sich in einem großen halbkreisförmigen Bogen öffnet,[81]) während die Bühnenöffnung der aquarellierten Zeichnung ein von vier Säulen eingefaßtes Rechteck darstellt. Eine Indentifizierung dieser Zeichnung mit dem Innern des Théâtre Feydeau ist also falsch; dagegen weist die Darstellung sich an Hand der überlieferten Beschreibungen mit Evidenz als Théâtre de l'Odéon aus, wie es in dieser Untersuchung dargelegt worden ist. Abb. 51.

Abschließend sei an eine Bemerkung Gillys erinnert, die sich in seinem anfangs (S. 9) genannten Diarium, in das er die Grundrisse des Odeon eingeschrieben hat, befindet (Gilly-Skizze 1; Abb. 14). Er erwähnt hier die Oper Oedipe, und es ist anzunehmen, daß er diese Aufführung im Théâtre Feydeau, der dem Singspiel vorbehaltenen Opéra-Comique, gesehen hat.[82])

Rue des Colonnes.

Die Skizzen Gillys, in denen er sich um die Wiedergabe dieses Theaters bemühte, lenken unseren Blick auf einen Straßenzug, die Rue des Colonnes, der er fast ein noch weitgehenderes Interesse entgegenbringt als dem Théâtre Feydeau. In den einleitenden Worten zu der Beschreibung des Théâtre Feydeau wurde bereits auf den Zusammenhang des Theaters mit dieser Straße hingewiesen. Gilly gewährt uns einen perspektivischen Einblick in die Straße (Gilly-Skizze 9; Abb. 44); er gibt dazu einen geometrisch genau durchgeführten Plan (Gilly-Skizze 7; Abb. 42), wozu sich eine Vorzeichnung (Größe 24 × 37,3 cm) erhalten hat (Gilly-Skizze 6; Abb. 41); schließlich füllt er ein ganzes Blatt mit den Architekturdetails dieser Straße (Gilly-Skizze 10; Abb. 45).

Die bereits früher herangezogene Skizze 7 (Abb. 42) gibt die Lage der Straße im Zusammenhang mit der Umgebung wieder. Sie ist maßstäblich

---

Julius Kohte in einer Besprechung in den Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte des Vereins für die Geschichte der Mark Brandenburg, 1914, p. 647, hingewiesen.

[81]) Die durch die Rundung des Bühnenrahmens entstehenden Zwickel sind mit den Gestalten fliegender Engel oder Genien geschmückt, die in ihren Händen Lorbeerkränze halten. In der gleichen Weise ist die Bühnenwand des Théâtre Louvois geschmückt, die ebenfalls von einem Bogen abgeschlossen wurde. (Gilly-Skizze 12; Abb. 72; linke Hälfte). Dieses beliebte Dekorationsmotiv der Zeit, dessen Ursprung auf klassische Vorbilder zurückgeht (Titus-Bogen in Rom; siehe Ferdinand Noack, Die Baukunst des Altertums, Berlin, Tafel 147), kehrt auf mehreren der von Gilly in Paris aufgenommenen Skizzen wieder.

[82]) Es handelt sich um ein Werk des Marc-Antoine Désaugiers: „Le petit Oedipe" (ou Airs détachés d'Agenor et Zulma), Comédie pastorale en un Acte en Vers, mêlée d'Ariettes et de Vaudevilles, welches, in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts geschrieben, auf dem Spielplan des Théâtre Feydeau stand. (Nach dem Alphabetischen Katalog der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek). Désaugier (1742 — 1793), ein Freund Glucks, brachte an verschiedenen Pariser Theatern (Oper, Théâtre des Italiens und Théâtre Feydeau) kleinere Opern zur Aufführung, die durch Natürlichkeit ansprachen. Nach dem Umsturz erhielt er sich die Gunst der neuen Machthaber als begeisterter Revolutionär, indem er in der Festkantate Hiérodrame die Erstürmung der Bastille feierte.

aufgezeichnet („fünf Schritt à 12 Fuß", d. h. 5 Schritt = 12 Fuß); die Vorzeichnung, die sich in der Mitte des Skizzenblattes 6 (Abb. 41) befindet und in der verschiedene Maße eingetragen sind, läßt erkennen, daß Gilly die Längen einzeln abgeschritten hat. Danach betrug die Länge der Straße 130 Schritt = 312 Fuß, d. h. etwa 100 m. Zu Gillys Zeit mündete die Rue des Colonnes, wie seine Skizze zeigt, in die Rue des Filles St. Thomas, die ihrerseits in die Rue Vivienne einbog; die Skizzen Gillys vermitteln uns die Vorstellung eines Viertels, welches starke Veränderungen nach den Durchbrüchen Haußmanns erfahren hat, die dieser als Seinepräfekt seit 1853 unter der Regierung Napoleons III. durchführte (siehe Fritz Stahl, Paris. Eine Stadt als Kunstwerk. Berlin, 1929, Kapitel 5, p. 167, Die moderne Weltstadt, Napoleon III. und Haußmann). Kurz vor der Einmündung der Rue des Colonnes in die Rue des Filles St. Thomas wird diese heute von der Rue du 4 Septembre geschnitten, so daß dieser Straßenzug nun die Rue des Colonnes aufnimmt, wodurch die letztere in ihrer ehemaligen Länge etwa um 30 m gekürzt worden ist. Die mit aller Sorgfalt in der perspektivischen Durchführung wiedergegebene Ansicht Gillys der Rue des Colonnes von der Rue Feydeau aus (Gilly-Skizze 9; Abb. 44. Blattgröße 25×38 cm.[83]) ist ebenso wie die Perspektive des Théâtre Feydeau zuerst mit Bleistift vorgezeichnet und danach mit Tusche ausgeführt. Sie zeigt einen Straßenzug, der sich in einer Flucht von über 100 m erstreckt, und in seiner gesamten Länge durch die Einheitlichkeit seiner Anlage ein geschlossenes Ganzes darstellt. Dies wird erreicht durch den vollkommen gleichen Haustypus der ganzen Straße, die ihre besondere Note durch die offenen Arkadengänge erhält, die sich auf beiden Seiten unter den Häusern hinziehen und ihre Bogen von Säule zu Säule spannen, wonach die Straße ihren Namen erhalten hat. Bei einem naheliegenden
Abb. 52. Vergleich der Rue des Colonnes mit der Rue de Rivoli,[84]) dürfte die letztere in ihrer schmucklosen Nüchternheit kaum die Schönheit der Arkadenstraße des 18. Jahrhunderts erreichen. Doch ist die Schönheit dieser kleinen Straße, die in der Kontinuität ihrer von den Säulen ausstrahlenden Bogenschwünge begründet ist, heute zerstört: die Rue des Colonnes wird in ihrer Mitte etwa von der Rue de la Bourse geschnitten, die von der Rue de
Abb. 53. Richelieu zur nahe gelegenen Börse führt.

In den Detailaufnahmen (Gilly-Skizze 10; Abb. 45) richtet Gilly sein Hauptaugenmerk auf die Arkadengestaltung. Er gibt eine perspektivische Unteransicht, einen Grundriß der Decke unter den Arkaden, sowie einen Längs- und Querschnitt derselben, Profile der Kapitelle und eine Ausführung der die Kapitelle bekrönenden Palmetten, welche die Feinheit der Zeichnung des Originals allerdings nicht erreicht. Auf diesem Blatt befindet sich auch ein Detail der Fensterbaluster (s. S. 27). Eine geometrische Ansicht der Rue Feydeau schließlich gegen die Oeffnung der Rue des Colonnes ist mit der Bemerkung versehen, „die Straße ist in der Per-

[83]) Auf der Rückseite dieses Blattes befindet sich die Aufnahme der Architekturdetails von der Rue des Colonnes, Abb. 45, Gilly-Skizze 10.

[84]) Im Jahre 1805 von Percier und Fontaine (s. S. 18, Anm. 58) begonnen, wurde sie erst 1856 unter Napoleon III. vollendet.

spektive zu breit angegeben", womit Gilly also die Wirkung seiner perspektivischen Zeichnung (Gilly-Skizze 9) nachträglich selbst korrigiert.

Eine Photographie von der Einmündung der Rue des Colonnes in die Rue Feydeau zeigt die Ecklösung, der Gilly besondere Aufmerksamkeit schenkte. Sie entspricht dem auf Gillys perspektivischer Darstellung der Rue des Colonnes zur Rechten befindlichen Arkadenabschluß und ist etwa von dem gleichen Standpunkt aus gesehen, den Gilly eingenommen hatte. Sie läßt den architektonischen Aufbau dieser Häusergruppe deutlich erkennen und gestattet einen Vergleich mit den von Gilly angefertigten Detailskizzen. Die Säulenreihe wird mit der letzten Arkade durch einen Pfeiler abgeschlossen. Hier springt die Fassade bis zur Ecke um die Breite einer Arkadenöffnung zurück. Die Fenster setzen sich in der gleichen Weise fort. An der gegenüberliegenden Ecke jedoch ist dieses zurückspringende Mauerstück viel schmäler und deshalb auch nicht mit Fenstern versehen. Gilly notiert diese Beobachtung auf den Grundriß-Skizzen zur Berücksichtigung für das perspektivische Schaubild der Straße, wo dieser Unterschied zum Ausdruck kommt. Vergleicht man diese Perspektive mit der Photographie, die den Blick auf die Ecke zeigt, so erkennt man, daß sich die Formen als solche erhalten haben, wenn sie auch im einzelnen, veränderten Bedürfnissen entsprechend, eine Umgestaltung erfahren haben. So ist das zur Rechten befindliche zurückspringende Mauerstück unter dem quadratischen Fenster des Zwischengeschosses erst in späterer Zeit mit einem weiteren Fenster im Erdgeschoß versehen worden. Abb. 54.

Die Arkadengänge finden, wie die zuletzt genannte Photographie zeigt, in der Rue des Colonnes ihren Abschluß. Sie werden in der Rue Feydeau. wie auch Gillys Perspektiven der Straße und des Theaters zeigen, durch Blendarkaden ersetzt, in die man Fenster eingelassen hat. Diese Blendarkaden der Rue Feydeau setzen sich bis an die Mauern des Théâtre Feydeau fort, so daß dieses gleichsam von dem Wellenschlag, der in der Rue des Colonnes seinen Ausgang nahm, berührt wird. Es war ein glücklicher Gedanke der Architekten des Theaters, diesen herüberwehenden Ton nicht unbeachtet verhallen zu lassen. Sie nahmen ihn noch einmal auf in den drei großen Arkadenschwüngen des Eingangs, und ließen ihn nach oben in den Rundungen der leichter gegliederten Fenstergalerie verklingen.

6. Théâtre des Jeunes Artistes.

Inmitten eines Skizzenblattes von der Größe 16 × 21,1 cm erscheint die flüchtige Zeichnung einer Fassade mit der Beischrift „Théâtre des Jeunes Artistes". Darunter befindet sich ein Grundriß der Vorhalle und des Vestibüls, umgeben von einigen Architekturdetails, die sich auf das Aeußere beziehen, also nur sparsame und nicht sonderlich interessierende Aufzeichnungen eines Theaters, dessen künstlerisches Niveau auch weit hinter demjenigen der bereits hier besprochenen Theater zurückstand; es war bestimmt „pour les spectacles d'un ordre inférieur" (Legrand, Description, II, 1, p. 97 f.). Abb. 55; Gilly-Skizze (11).

Abb. 56.

Obgleich das Théâtre des Jeunes Artistes nur für Aufführungen von Stücken minderer Art oder anspruchsloseren Charakters bestimmt war, vielleicht aber auch gerade deshalb, rühmt Legrand, der uns eine Ansicht und einen Grundriß dieses Theaters überliefert hat, seine Gestaltung als eine der gefälligsten ihrer Art. Das Theater wurde nach kurzer Dauer seines Bestehens bereits im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts neben mehreren anderen kleineren Theaterbauten durch Bestimmung des Gouvernements aufgehoben. Es lag an dem Boulevard Saint-Martin, an der Ecke der Rue de Bondy. Sein Erbauer war der Architekt Sobre. Das Datum der Entstehung dieses Theaters ist uns nicht überliefert; auch biographische Notizen über Sobre sind nicht bekannt.[85]) Wir wissen lediglich von Legrand, daß ein früher Tod dem Schaffen dieses begabten Architekten, der mehrere Bauten von hervorragender Qualität zur Ausführung brachte, ein vorzeitiges Ende setzte. Unter seinen architektonischen Entwürfen (vergl. auch Abb. 113) ragt das Projekt für einen Tempel der Unsterblichkeit hervor, welches durch die Kühnheit der Idee seinen Verfasser in die erste Reihe der fortschrittlich gesinnten Architekten stellte. (Siehe S. 2). Neben dem Théâtre des Jeunes Artistes wird Sobre ein zweiter Theaterbau zugeschrieben, des Théâtre de la Rue de la Victoire von 1796, von dem Krafft sagt, daß es „une des plus jolies salles de spectacle de Paris" gewesen wäre.[86]) Dieses letztgenannte Theater befindet sich nicht unter den Skizzen Gillys, doch gibt das für dieses Haus genannte Entstehungsjahr von 1796 eine Handhabe zur Datierung des Théâtre des Jeunes Artistes, dessen Erbauung, in Anbetracht des frühen Todes Sobres, demnach ebenfalls in das letzte Dezennium des 18. Jahrhunderts zu verlegen sein dürfte.

Die Fassade zeigt gute Proportion. In die völlig glatte Wand schneiden drei hohe Arkaden ein, die von vier ionischen Säulen getragen werden. Diese sind mit einem Kompositkapitell geschmückt, welches Gilly gesondert zeichnet, sein Augenmerk mehr auf die Proportionen als auf Details richtend. Die Wandfläche über den Rundbögen der Arkaden bis zu dem Architrav des dorischen Giebels, der die Fassade bekrönt, ist mit einem Bas-Relief geschmückt: jeweils in der Achse der Säulen stehen vier geflügelte Genien, welche Girlanden tragen. In der Mitte des Giebels befindet sich ein Relief: zwei geflügelte Löwen, die eine Lyra halten. Eine ebenso hastige Detailskizze wie von dem Säulenkapitell zeichnet Gilly noch von dem Giebelfries, dessen Metopen hier mit Rosetten geschmückt sind.

Von der Vorhalle gelangte man in das Vestibül, von dem aus zwei Treppen nach oben führten; eine dritte (Neben-)Treppe war von einem Seiteneingang zur Linken des Theaters aus zugänglich, wie der Grundriß Legrands zeigt. Mit der Aufzeichnung dieser Eingangsräume beschließt Gilly seine Notizen über dieses Theater. Der reizvollen Gestaltung des Foyers im Ersten Stockwerk, welches, über dem Vestibül gelegen, mit sei-

[85]) In dem Dictionnaire des Architectes français von Adolphe Lance, Paris, 1872, ist Sobre nicht genannt.

[86]) J.-Ch. Krafft, Portes cochères et portes d'entrées des maisons et édifices publiques de Paris (formant la première partie des ‚Maisons de Paris' (s. o. S. 24) par le même), Paris, 1838.

nen drei rundbogigen Fenstern sich den Arkaden der Fassade einordnet und somit bestimmend für den äußeren Eindruck wird, schenkt Gilly ebensowenig Beachtung wie dem Innern des Theaters. Wie aus dem Grundriß Legrands ersichtlich ist, hatte der Saal, im Gegensatz zu den bisher geschilderten größeren Theaterbauten mit ihrem der Kreisform angenäherten Grundriß, eine langgestreckte Form mit rückwärtigem runden Abschluß. Von diesem Raum sagt Legrand: „La salle est longue et étroite, décorée simplement, mais avec goût." Technisch und ästhetisch bemerkenswerte Lösungen wird Gilly demnach bei der Aufteilung des Innern nicht bemerkt haben, so daß seine Beschränkung auf das Aeußere erklärlich wird. Indessen gestatten seine Aufzeichnungen nicht, mit ihrer Hilfe den inneren Aufbau dieses Theaters zu rekonstruieren.

An der Fassade war eine über 2 m lange Tafel angebracht, die sich inmitten des Frieses unter dem Giebel befand. Sie trug die Inschrift „Théâtre François comique et lirique", was erkennen läßt, daß dieses Theater, wie Legrand berichtet, der Pantomime und Belustigungen aller Art („divertissements") gewidmet war. Die Bezeichnung „Théâtre François" ist jedoch nicht so zu verstehen, wie etwa beim Théâtre de l'Odéon und Théâtre Louvois, in denen Mitglieder der comédiens français spielten, was in diesem Falle wohl ausgeschlossen sein dürfte. Vielmehr war es ein großsprecherisches Aushängeschild, welches darauf hinweisen sollte, daß hier französischer Volkskunst eine Stätte bereitet war.

7. Theater im Schloß zu Versailles.

Wenn hiermit die Untersuchung derjenigen Theaterskizzen beendet ist, die, im Rahmen der in Paris entstandenen, eine Identifizierung mit der Ueberlieferung zuließen, müssen wir, um die übrigen Theaterstudien Gillys zu würdigen, nunmehr Paris verlassen und mit ihm nach Versailles gehen. „Versailles est un château avant d'être une ville." [87]) Von all dem, was ihm das Schloß mitsamt den beiden Trianons geben konnte, nimmt er bezeichnenderweise nur die Theater auf. Auf einem Blatt von der Größe 20,1 × 29 cm, welches uns noch mehrmals beschäftigen wird, befinden sich rechts die Aufzeichnungen der Schloßtheater. Zwei Gruppen von Grundrissen und recht anschaulich ausgeführten Längsschnitten tragen die Beischrift „Theater im Versailler Schloß" und „Kleines Theater im Garten von Kl. Trianon".

Das erstgenannte bildet den Abschluß des nördlichen Flügels des Schlosses zu Versailles. [88])

Abb. 72. Gilly-Skizze (12); rechte Hälfte.

Abb. 57.

[87]) Nach einem Wort M. André Pératés, neben M. Pierre de Nolhac Konservator des Schlosses zu Versailles.

[88]) Im folgenden sind zur Darstellung der baulichen Entwicklung des Schlosses zu Versailles sowie derjenigen des im nächsten Abschnitt behandelten Klein-Trianon neben der Monographie von Raymond Escholier über Versailles (s. o. S. 2, Anm. 2) im wesentlichen folgende Werke herangezogen worden: Pierre de Nolhac, Histoire du château de Versailles, d'après les sources inédites, Paris, 1899. Bosq, Versailles et les Trianons, Paris, 1887. Gustave Desjardins, Le Petit-Trianon, histoire et description, Versailles, 1885. M. de Lescure, Les palais de Trianon, histoire, description; Paris, 1867.

Dieses, die Schöpfung Ludwigs XIV., war in dem Teil, der jetzt als „Cour de Marbre" den Kern des Mittelgebäudes bildet, unter Ludwig XIII. 1624 als Jagdschloß erbaut worden. Ludwig XIV. beschränkte sich anfangs auf einige zeitgemäße Erneuerungen, faßte aber im Laufe der nächsten Jahre, als ihm St.-Germain nicht mehr genügte, den Gedanken jener gewaltigen Erweiterung, die es ihm ermöglichte, hier nicht nur die obere Staatsverwaltung, sondern auch den gesamten Hofadel ständig um sich zu haben. Sein Baumeister Louis Le Vau umgab das „Kleine Schloß", dessen Erhaltung der König wünschte, im Jahre 1668 auf der Gartenseite mit einem Erweiterungsbau. Nach dem im Jahre 1670 erfolgten Tode Le Vaus legte Jules-Hardouin Mansart, der Großneffe François Mansarts, im Stile Le Vaus 1679 dem oberen Stockwerk der Westseite die Galerie des Glaces vor, und erbaute im Jahre 1682 den langen Südflügel. Als Ludwig XIV. im Mai dieses Jahres seine Residenz endgültig nach Versailles verlegte, fehlte noch der Nordflügel. Er wurde 1684—89 ebenfalls von Mansart im Stile Le Vaus angefügt. Sieben Jahre vor Ludwig XIV. geht sein großer Baumeister Mansart ihm im Tode voraus. Mansarts Schwager Robert de Cotte ist der erste Baumeister Ludwigs XV. Er stirbt schon 1735. Die verhängnisvolle Bautätigkeit Gabriels beginnt, welcher der Hauptmeister für Palastfassaden der Pariser Louisseizearchitektur um 1770 werden sollte. Das 1766 von Gabriel erbaute Kleine Trianon ist bereits erwähnt worden (S. 2). Gabriel zerstörte für immer die Einheit der Cour d'honneur durch die Errichtung des nördlichen Pavillons im neuklassischen Stil, mit den allzuschweren Kolonnaden, ein Bau, der unter der Regierung Ludwigs XVIII. durch Dufour an der Südseite sein Gegenstück erhielt. Innerhalb der Tätigkeit Gabriels in Versailles findet dieser Fehlgriff in der Cour Royale zu einem großen Teil seine Wiedergutmachung in Gabriels Schöpfung des den nördlichen Flügel abschließenden Theaters, der Opéra.

Mit der Erbauung der Oper, die in den Plänen Mansarts vom Nordflügel des Schlosses nicht enthalten war, wurde 1753 begonnen; doch wurden die Arbeiten bald wieder unterbrochen. Am 9. März 1768 erteilt Ludwig XV. Marigny [89]) den Befehl, „de terminer la salle de Versailles d'ici à vingt-deux mois". Das Theater war im Dezember 1769 vollendet. Die erste Aufführung fand am 16. Mai 1770 anläßlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des Dauphin, des späteren Ludwigs XVI. statt. Durch Marie-Antoinette wurde die Montansier nach Versailles berufen, die hier die Theateraufführungen leitete (vergl. S. 15, Anm. 45). Am 1. Oktober 1789 fand hier das berüchtigte Bankett der Gardes du Corps statt. [90])

[89]) Marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments du Roi; in dieser Eigenschaft der Vorgänger Gabriels (vergl. S. 37, Anm. 96).

[90]) Als im Sommer 1789 die Bewegungen und Unruhen in Paris zunahmen, rief die Regierung Truppen aus der Provinz nach der Hauptstadt, darunter das Regiment Flandern. Die Gardes du Corps gaben den Offizieren des Regiments im Opernsaal des Schlosses zu Versailles ein Fest, das den Unwillen der Bevölkerung erregte. Der König war mit der Königin und dem Dauphin auf dem Bankett erschienen, und man huldigte ihnen mit dem Lied O Richard! ô mon roi! (aus einer Comédie en 3 actes; en prose et en vers, von Sedaine, von Grétry, mit dem Marie-Antoinette in ihrem Salon d'oré in Versailles (siehe S. 38) zu musizieren pflegte, als Oper komponiert mit dem Titel „Richard Coeur de Lion"). Die Veranstaltung trug dazu

Der heutige Zustand dieses Saales erlaubt leider nicht mehr, als Beleg für die Gillysche Aufnahme in vollem Umfange herangezogen zu werden, da der Raum im Jahre 1871 mancherlei Veränderungen unterworfen wurde, als er für die Tagungen der Assemblée Nationale umgebaut wurde. Die hauptsächlichsten Veränderungen aus dieser Zeit bestehen vornehmlich in der Umgestaltung der Bühne und des Parketts, wie es aus einer Zeichnung des Grundrisses ersichtlich ist (vergl. auch Abb. 59), Abb. 58. sowie darin, daß das Deckengemälde durch ein großes Fenster ersetzt wurde und die Malereien der Holztäfelungen, die auf die blauen Sammtüberzüge der Logen und die matte Vergoldung ihrer Geländer, Konsolen und Kapitelle abgestimmt waren, mit roter Farbe bedeckt wurden. Hier fanden von 1876 bis 1879 die Sitzungen des Senats statt. Ohne daher die Einzelheiten der Gillyschen Aufnahme zu berücksichtigen, — die Details dieser mit ihrem Stilempfinden untergegangenen höfischen Kunst dürfte seinen aufs Moderne und praktisch Verwertbare gerichteten Sinn kaum tiefer berührt haben — möge doch die Anlage des Ganzen nicht unbeachtet bleiben.

Das, wie auch die Skizze Gillys erkennen läßt, sehr breite, mit korinthischen Säulen geschmückte Proscenium teilt das Theater beinahe bis zur Abb. 59. Hälfte in zwei Teile, indem es sich breit und rechtwinklig vor das Oval der Logenränge legt. Es umfaßt den Raum für das Orchester, welcher 75 bis 80 Musikern Platz bietet. Eine nach dem ehemaligen Zustand angefertigte Zeichnung möge zur Vervollständigung der Gillyschen Skizze die- Abb. 60. nen. Das Theater enthält ein Parkett, das amphithéâtre, premières, deuxièmes und troisièmes loges. Durch eine Maschinerie war es möglich, den Fußboden des Parketts bis zum Niveau der Bühne zu heben, die ihrerseits in einen Saal verwandelt werden konnte. Hierauf bezieht sich ein der Theaterskizze beigefügter kleiner Grundriß Gillys mit der Beischrift „Theater als Saal". In den beigegebenen Abbildungen einiger Grundrisse wird die Verwandlungsmöglichkeit von Bühne und Saal zu einem Ganzen erläu- Abb. 61 und 62. tert.[91]) Hinter dem amphithéâtre liegen die premières- und darüber die deuxièmes loges, in ihrer Mitte die große Königsloge. Diese erhält in der Höhe der troisièmes loges eine Bekrönung, indem die Reihe der Säulen, welche diesen Rang schmücken, durch eine Travee in der Breite der Königsloge unterbrochen wird, die mit einem sich über den Säulen erhebenden Rundbogen in die große Hohlkehle einschneidet, auf der die Decke ruht. Vom Procenium bis zur Königsloge ziehen sich auf jeder Seite dieser Galerie sieben Säulen hin. Gilly bezeichnet diese als korinthische Säulen; da sie jedoch ionisch sind, liegt bei Gilly eine Verwechslung mit den korinthischen Säulen des Prosceniums vor.

Wenn zu dem für Gilly Brauchbaren die Abmessungen und Proportionen der Baulichkeiten gehören, so beweist auch der Grundriß dieses

---

bei, am Vorabend der Revolution die wachsende Erregung unter der Bevölkerung auf den Höhepunkt zu führen. Sie war das Signal zum Aufstand und wurde zum Vorwand genommen, als die „dames de la Halle" am 5. Oktober ihren erfolgreichen Zug nach Versailles unternahmen, um den König nach Paris zurückzuholen (E. et J. de Goncourt, Histoire de Marie-Antoinette. s. u. S. 39).

[91]) Abb. 61 weist statt des ovalen eine runden Saalabschluß auf, wie er fälschlicherweise auch bei Durand erscheint (vergl. Abb. 63).

Saales, welches Interesse Gilly dem Gegenstande seiner Untersuchung entgegenbrachte. Zum Vergleich mit der Gillyschen Aufnahme möge neben den beigegebenen verschiedenen Darstellungen des Grundrisses, wie er in den Schloßplänen enthalten ist, auch ein Stich Durands herangezogen werden. Zwar zeigt dieser Grundriß das Oval des Saales fälschlich rund (vergl. auch Abb. 61), doch ist aus ihm die ursprüngliche Aufteilung des Parketts ersichtlich. Die Breite der Bühnenöffnung gibt Gilly wirklichkeitsgetreu mit 40' (= 13 m) an, was der Breite der Bühnenöffnung in der Pariser Oper entspricht. Gillys Grundriß des Versailler Opernsaales, ein Raum, der wegen seiner schönen Proportionen sehr gerühmt wird, enthält als einziger unter seinen Skizzen eine Aufstellung der Proportion dieses Raumes. Wie der Längsschnitt erkennen läßt, waren die Prosceniumslogen von zwei hohen Säulen flankiert. Neben diesen, saaleinwärts, war eine weitere Gruppe von Logen von gleichen Säulen eingefaßt. Von diesem Säulenpaar verbindet er die nach dem Saale zu gelegene mit der ihr auf der anderen Seite des Saales gegenüberliegenden Säule. Die in der Mitte dieser Verbindungslinie errichtete Senkrechte trifft die Rundung des rückwärtigen Saalabschlusses im Scheitelpunkt. Die Hälfte der Verbindungslinie der Säulen (a) verhält sich zu der Senkrechten (b), wie 11 : 15 (a : b = 11 : 15). Bei der Umrechnung dieser wie auch aller anderen von Gilly offenbar abgeschrittenen Maße liegt der auf der Grundrißzeichnung des Théâtre Feydeau und der Rue des Colonnes befindliche Maßstab mit der Anmerkung „5 Schritt = 12 Fuß“ (Gilly-Skizze 7; Abb. 42) zugrunde. Danach enthält ein Schritt Gillys 2,4 Fuß. Die von Gilly aufgestellte Proportion des Theatersaales in Versailles von 11 : 15 würde demnach, in Metern ausgedrückt, einem Verhältnis von 8 : 12 entsprechen, ein Ergebnis, welches mit den wirklichen Maßen übereinstimmt. Diese Feststellung ist als ein Beweis für die Zuverlässigkeit der Gillyschen Schrittmaße zu buchen.

Abb. 63.

Abb. 64.

Von dem Umbau der Oper im Jahre 1871 ist allein das Foyer unberührt geblieben. Man betritt es am Ende der Galerie de Sculpture im Ersten Stockwerk. Die Betrachtung des Foyers gestattet also eine Beurteilung der Gillyschen Feststellungen. Diese bestehen in der kurzen Bemerkung „Foyer schlecht dekoriert“. Wenn auch dieser Raum zwar sehr reich, doch nicht überladen ausgestattet ist, dürfte die abfällige Aeußerung Gillys die oben ausgesprochene Vermutung bestätigen, wie vollständig sich Gilly in seinem künstlerischen Empfinden von der Vergangenheit gelöst hatte. Sein mutiges und selbstbewußtes Urteil über die Gesamtdekoration dieses Raumes entbehrt dennoch nicht einer leisen Komik, wenn man berücksichtigt, daß Pajou [92]) der Schöpfer des plastischen Schmuckes der Versailler Oper war, die in der Feinheit ihrer Figurengruppen, Karyatiden, Reliefs, Kandelaber und Ornamente allein eine Würdigung der Kunst Pajous in vollem Umfange zuläßt (vergl. S. 42).

[92]) Augustin Pajou, 1730-1809, Schüler von Lemoyne. Zu seinen Mitarbeitern in der Versailler Oper zählen seine Schüler Roland und Pierre Deschamps sowie Antoine Rousseau. Roland schuf 14 Jahre später die Karyatiden an der Fassade des Théâtre Feydeau in Paris (vergl. S. 25).

8. Theater im Garten von Klein-Trianon.

Unmittelbar neben den Aufzeichnungen der Schloßoper stehen diejenigen des Theaters von Klein-Trianon. Gilly, in dem Bemühen, alle nur erreichbaren Theaterbauten kennen zu lernen, hat nicht versäumt, auch diesen, der nur mehr als Liebhaberbühne gedacht war, zu besuchen, ihn in seiner wesentlichsten Anlage aufzuzeichnen und ihn so seiner reichhaltigen Sammlung von Theaterskizzen anzugliedern. Mit der Beschreibung dieses äußerlich unscheinbaren Baues, den Gilly mit Recht als „Kleines Theater" bezeichnet,[93]) findet die Untersuchung der Gillyschen Theaterstudien, soweit eine Gegenüberstellung mit der Ueberlieferung möglich war, ihren Abschluß.

Abb. 72. Gilly-Skizze (12); rechte Hälfte.

Während die Oper im Schloß noch im letzten Jahrzehnt der Regierung Ludwigs XV. vollendet wurde, gehört die Errichtung des Theaters von Klein-Trianon bereits seinem Nachfolger an; es war vornehmlich ein Wunsch der Königin, dem diese Bühne ihr Entstehen verdankt.

Marie-Antoinette erwählte zu ihrem Lieblingsaufenthalt Klein-Trianon, welches Ludwig XV. acht Jahre vor seinem Tode von Gabriel für die Marquise de Pompadour erbauen ließ. Infolge des Zerwürfnisses des Königs mit der Marquise und der Verzögerung der Fertigstellung des Innenausbaues um vier Jahre war die Du Barry die erste, die in Klein-Trianon ihren Einzug hielt. Unter der Königin Marie-Antoinette erfuhr das Schlößchen außer der Umgestaltung eines Boudoirs keine wesentlichen Veränderungen. Dieser Raum wurde 1787 von Mique, dem im folgenden oft genannten Architekten der Marie-Antoinette, entworfen.[94]) Er zeigt im Gegensatz zu den übrigen Räumen des Schlosses die endgültige Ablösung der Rokoko-Formen durch das wiedererwachende Gefühl für streng durchgeführte, überschaubare Gliederung, dem Gabriel schon ein Jahrzehnt zuvor in der Gestaltung des Aeußeren von Klein-Trianon wegweisenden Ausdruck gegeben hatte.[95])

Abb. 65.

Einer der bevorzugten Architekten Marie-Antoinettes war der Lothringer Richard Mique, ein Freund Hubert Roberts. Von Mique (1728—1794) stammt der Entwurf für das Theater von Klein-Trianon.[96])

Im Jahre 1783 lieferte Mique die Zeichnungen für die Ausstattung der Gemächer Marie-Antoinettes im Schlosse zu Versailles. Unter diesen ermög-

[93]) Das Theater faßt kaum 300 Zuschauer.

[94]) Eine der frühesten und eingehendsten Beschreibungen dieses Boudoirs in Les petites Affiches du nonidi, 9 nivôse an V (jeudi 29 décembre 1796) bei E. et J. de Goncourt, Histoire de Marie-Antoinette (s. u. S. 39). Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de la France, p. 1549.

[95]) Vergl. S. 2.

[96]) Mique war als directeur général des bâtiments de Stanislas, roi de Pologne et duc de Lorraine, in Lothringen zu Ansehen gelangt (Mémoires de l'académie de Stanislas, année 1868; Nancy, 1869. Morey, Notice sur Richard Mique). Da Maria Theresia ihrer Tochter empfahl, besonders lothringische Künstler an ihren Hof zu ziehen, wurde Mique nach dem Tode seines Herrn im September 1774 als Nachfolger Gabriels zum intendant et contrôleur général des bâtiments de la reine bestellt (vergl. S. 34, Anm. 89). Schon im Jahre darauf (21. März 1775) wird er zum premier architecte du roi ernannt mit dem Titel directeur et ordonnateur général des bâtiments de Sa Majesté (Desjardins, p. 82, Anm. 3). Unter der Beschuldigung, der Flucht Marie-Antoinettes Vorschub geleistet zu haben, wurde er mit seinem Sohn am 8. Juli 1794 hingerichtet.

Abb. 66.

licht der Salon der Königin, das gerühmte cabinet doré, am ehesten eine Beurteilung der Kunst Miques. Zwei Jahre zuvor leitete er an derselben Stelle die Umgestaltung der Bibliothek für Marie-Antoinette. Die Ausführung des ornamentalen Schmuckes beider Räume, des Cabinet doré und der Bibliothek, lag in den Händen der Bildhauerfamilie der Rousseau.[97]) Seit 1774, dem Jahre ihres Regierungsantritts, trug sich Marie-Antoinette bereits mit dem Gedanken einer Umgestaltung des Gartens von Klein-Trianon, eines ursprünglich von Bernard de Jussieu angelegten Botanischen Gartens.[98]) Am 2. Juli 1774 berichtet Mercy-Argenteau[99]) an Maria Theresia: „La Reine est maintenant tout occupée d'un jardin à l'anglaise qu'elle veut faire établir à Trianon." Die Pläne, die auf einen Entwurf des comte de Caraman zurückgehen,[100]) zeichnete Richard Mique unter dem Einfluß der damals für englische Gartengestaltungen maßgebenden „Observations sur l'art de former les jardins modernes, publiées en Angleterre par sir Thomas Watheley" und in Anlehnung an die in Frankreich bereits im englischen Stil angelegten Parks von Tivoli[101]) und Ermenonville.[102]) Am 26. Februar 1777 ist die ganze Anlage beendet. Sie enthält nicht nur den englischen Garten mit ausgedehnten Wiesen, einem Berg, einem See und einem Flußlauf; Mique baut in diesem Landschaftsgarten noch ein „belvédère", einen „temple de l'Amour" — und das Theater. Wir hören noch einmal von Mique im Zusammenhang mit dieser Gartenanlage, als 1783—1786 am Rande derselben nach seinen Plänen — auf Grund einer Idee Hubert Roberts[103]) — eine Gruppe von Bauernhäusern, ein „hameau

[97]) Die Söhne Antoine Rousseaus waren vier Jahre lang mit ihrem Vater an den Gemächern der Marie-Antoinette beschäftigt. Antoine Rousseau gehört zu den Mitarbeitern Pajous in der Oper zu Versailles (vgl. S. 36, Anm. 92).

[98]) Die Jussieu waren eine französische Gelehrtenfamilie, deren Glieder sich besonders der Botanik zuwandten. Bernard de Jussieu war seit 1758 Aufseher des Gartens von Trianon, den er nach einem von ihm aufgestellten natürlichen Pflanzensystem — le système de Trianon — einrichtete; er starb 1776. Sein Bruder Antoine war der Nachfolger Tourneforts am botanischen Garten zu Paris.

[99]) Florimund Mercy d'Argenteau, ein Günstling des Grafen Kaunitz, bekleidete unter Peter III. und Katharina den Botschafterposten in Rußland. Als Gesandter in Paris war er der Vertraute Maria Theresias und spielte als Ratgeber der Königin Marie-Antoinette im Anfang der Revolution eine wichtige, aber undankbare Rolle. Zugunsten der königlichen Sache tat er viele, aber nutzlose Schritte. Er verließ im September 1790 den französischen Hof und ging als Gesandter nach London, wo er vier Jahre später starb. Auch während seines Aufenthalts in Brüssel und London gelang es ihm nicht, etwas für die Rettung der königlichen Familie zu tun. Mercys Berichte an Maria Theresia über den französischen Hof sind von Arneth unter Beteiligung Geffroys herausgegeben worden („Marie-Antoinette. Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau", Paris, 1875, 3 Bde.).

[100]) Le comte de Caraman, officier général (Prince de Montbarey, Mémoires autographes, Paris, 1825, 3 Bde. II, p. 78). „Le marquis de Caraman est un amateur de jardinage qui se pique d'avoir beaucoup de goût en cette partie et s'est proposé à la reine pour arranger son jardin du petit Trianon ou du petit Vienne." Mémoires secrets de Bachaumont, 23 juillet 1776. Lescure, p. 58.

[101]) Le Tivoli de M. Boutin; ein Garten in der Rue Lazare in Paris, mit einem der römischen Villa gleichen Namens nachgebildeten Landhause, beides im Besitz eines Herrn Boutin, der während der Revolution guillotiniert wurde. Sein Garten wurde ein beliebter Vergnügungsort.

[102]) Ein Dorf im Departement Oise; hier ließ der Marquis de Girardin auf seiner Besitzung 1763 einen Garten von Morel anlegen, der heute noch existiert; auf der Besitzung des Marquis starb J. J. Rousseau im Jahre 1778.

[103]) Hubert Robert, 1733—1808, der Maler römischer Ruinen, neben Cochin und Vien, dem Lehrer Davids, ein Vorläufer des Klassizismus in der Malerei; durch Zufall

paysan" gebaut wird, einem Dorfe der opéra-comique allerdings nicht unähnlich, wo die Damen des Hofes im idyllischen Leben den von J. J. Rousseau gepriesenen Anschluß an die Natur zu finden meinten.

Bevor man jedoch mit der Erbauung des „Hameau" begann, wurde das Theater vollendet. Inzwischen fand am 3. September 1778 die Einweihung des Liebestempels statt, und zwei Jahre später, am 1. August 1780, berichtet Grimm über die feierliche Eröffnung des Theaters,[104]) ohne daß dasselbe bereits in allen Einzelheiten vollendet gewesen wäre.[105]) Die Königin hatte mit der Hilfe der Montansier (vergl. S. 15, Anm. 45) aus den Mitgliedern des Hofes ein Schauspielerensemble, die société de la reine, zusammengestellt. Man spielte zur Eröffnung unter Mitwirkung der Königin „Le Roi et le Fermier", comédie mêlée d'ariettes, und „la Gageure imprévue" von Sedaine. Bis 1785 trug dieses Theater lediglich den Charakter einer Liebhaberbühne, in der die Königin inmitten ihrer société in der Komödie Zerstreuung und Erheiterung suchen wollte.

Wir wissen, mit welch einer leidenschaftlichen Hingabe die Königin dem Theater ergeben war.[106]) „. . . . le goût du théâtre, qui allait devenir vers 1780 la folie à la mode. A ce moment on joue la comédie par toute la France, dans le château, dans la maison, peut-être même dans la chaumière, chez le grand seigneur, chez le robin, chez le bourgeois. Tout le monde s'en mêle! Tout le monde veut mettre du rouge et avoir un public 'parlant à sa personne'. Il faut une ordonnance pour arrêter dans les régiments eux-mêmes, infectés du virus dramatique, les effets de cette contagion."[107]) Marie-Antoinette, die in der Comédie-Française und der Comédie-Italienne eine Loge besaß, für die sie jährlich je 10 000 liv. bezahlte,[108]) hatte eine Vorliebe für die bouffons; sie war durch ihre Erziehung und ihre Ausbildung wie durch ihren Charme befähigt, selbst derartige Rollen darzustellen. Die Brüder Edmond und Jules de Goncourt, zwei der fesselndsten Persönlichkeiten unter den französischen Schriftstellern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die ihr Leben der Durchforschung des 18. Jahrhunderts weihten,[109]) gestalteten den Zusammenbruch des Reiches und des Herrscherhauses in dem Werk „Histoire de Marie-Antoinette", Ière édition, Paris, 1867. Dort hören wir, wie Maria Theresia um die Ausbildung ihrer Tochter bemüht war. „Deux comédiens

---

entging er der Hinrichtung während der Revolutionszeit; ein Mann, der den gleichen Namen hatte, wurde statt seiner enthauptet; er entkam. Eine Ausstellung der Galerie Cailleux, Paris, vereinigte im Frühjahr 1929 die etwa 50 von Robert hinterlassenen Gemälde (vergl. S. 14, Anm. 42).

104) Baron Grimm, Correspondance littéraire etc., édition Tourneux, Paris, 1877—1882, 16 Bde. XII. p. 427.

105) Dieses wird ersichtlich aus der Kostenaufstellung des in dem Theater tätigen Bildhauers Deschamps (s. S. 40, Anm. 117). „Son compte général s'élèvera depuis le 6 octobre 1777 jusqu'au 15 septembre 1786 à 113 665 L. 12 s, et ne sera achevé de régler que le 31 août 1791." Lescure, p. 108, Anm. 1.

106) Desjardins p. 143 ff.

107) Lescure, p. 113.

108) Lescure, p. 197. Die Kosten der Theateraufführungen in Klein-Trianon betrugen nach der Angabe Lescures (p. 197) z. B. für das Jahr 1784: 140217 liv. 12 s.

109) „Das 18. Jahrhundert ist ihr erstes und einziges Altertum." Sainte-Beuve. Nouv. Lundis X. 14 mai 1866.

français [110]) devaient la former à toutes les délicatesses de la prononciation, de la déclamation et du chant français." Ein Bericht des französischen Botschafters in Wien aus dem Jahre 1769, ein Jahr vor der Vermählung Marie-Antoinettes, spricht „de l'archiduchesse Antoinette, de ses charmes, de l'agrément, de sa danse aux bals de la cour et de l'heureux succès des leçons du Français Noverre." [111])

Am 19. August 1785 wird im Theater von Klein-Trianon der Barbier von Sevilla [112]) aufgeführt. [113]) Marie-Antoinette spielt in Gegenwart Beaumarchais' die Rolle der Rosine. [114]) Dies war eine der letzten Aufführungen der société de la reine. Im gleichen Jahre hält die Montansier mit ihrer Truppe ihren Einzug im Theater von Klein-Trianon. „A partir de 1785, le roi, dans son journal, ne parle plus de comédie. Il est donc probable, que l'on fit venir depuis lors des acteurs à Trianon." [115])

Wie aus dem beigegebenen Plan von Contant de la Motte [116]) ersichtlich
Abb. 67. ist, liegt das Theater am Nordrande des jardin français, unweit des Schlosses. Wenn die Königin mitspielte, wurde das Theater mit dem Schloß durch einen aus Holz errichteten und mit Leinwand bespannten Korridor verbunden. Nach außen ist das Theater mit schmucklosen Mauern umgeben. Der Hauptzugang liegt am Ende einer schmalen Allee; dort öffnet sich der von zwei ionischen Säulen flankierte und einem Giebel bekrönte
Abb. 68. Eingang. [117])

Im Innern betritt man zunächst, wie die Abbildung des Grundrisses
Abb. 69. zeigt, ein halbkreisförmiges Vestibül (B), von welchem man einerseits zu zwei Salons (CC), andererseits zu einem Korridor gelangte, der rings um den Saal herumführt. Eine Angabe dieses Korridors findet sich auch auf der Grundriß-Skizze Gillys, die die Eingangsräume nicht wiedergibt. Wie man sieht, war es hauptsächlich die Gestalt des Saales, dessen in der Form eines schlanken Hufeisens gebildeten Grundriß Gilly interessierte. Von

---

[110]) „Aufresne et Sainville. D'après les Mémoires apocryphes de l'acteur Fleury ce ne fut Sainville, mais sa femme, Félicité Fleury, soeur du comédien." Desjardins p. 142, Anm. 1.

[111]) Noverre, der berühmteste Tänzer seiner Zeit, war in Paris geboren. Er wirkte in Berlin, 1776 in Paris an der Großen Oper und der Opéra Comique, in London bei Garrick, in Stuttgart, Wien und Mailand. Er ist der Schöpfer des Balletts, besonders für die Opern Glucks und Piccinis.

[112]) „Une de ces pièces, qui précèdent les révolutions et dont les bons mots ont une odeur de poudre et de pavé!" Lescure, p. 100.

[113]) „Vendredy 19: diné, et petite comédie à Trianon" (Journal de Louis Seize).

[114]) Le Comte d'Artois, Figaro; M. de Vaudreuil (le protecteur de Beaumarchais. Desjardins), Almaviva; le duc de Guiche, Bartholo; M. de Crussol, Basile (Lescure, p. 125; nach Grimm, Correspondance, XIV, p. 113.).

[115]) Desjardins, p. 273. Journal de Louis Seize (Archives Nationales CII 160 151), extraits relatifs au Petit-Trianon, p. 373 ff.

[116]) Der Plan aus dem Jahre 1783 zeigt die vollständige Anlage der Gärten und Gebäude, wie sie nach dem Projekt Miques am 26. Februar 1777 beendet war. Die „comédie" ist mit der Ziffer 10 bezeichnet.

[117]) Das Giebelrelief, eine Darstellung Apollos, umgeben von den Sinnbildern der Tragödie und Komödie, stammt von dem Bildhauer Pierre Deschamps (siehe S. 39, Anm. 105), der auch den figürlichen Schmuck im Innern des Theaters sowie den Liebestempel geschaffen hat. Als Schüler Augustin Pajous war er mit diesem an der Ausführung der Bildhauerarbeiten in der Versailler Oper tätig gewesen (vergl. S. 36, Anm. 92). „Deschamps, ancien élève, protégé par le Roi, et, croyons nous, assez inconnu malgré ce titre." (Lescure, p. 200).

dem Korridor führen in den Ecken zur Rechten und Linken zwei Treppen nach oben, wie in der Oper in Versailles.

Diese beiden Hoftheater haben in ihrer Anlage naturgemäß vieles gemeinsam. So haben beide nur einen Hauptrang.

Es sei an dieser Stelle zum besseren Verständnis der im Sprachgebrauch des Deutschen und Französischen verschiedenartigen Rangbezeichnung auf ein Unterscheidungsmerkmal derselben hingewiesen. Auf der Darstellung vom Innern der Oper von Versailles (Abb. 60) erblickt man das vor der Bühne befindliche, tief gelegene Parkett. Dahinter erhebt sich das mit einer Brüstung gegen dasselbe abgegrenzte, höher gelegene Amphithéâtre, welches von einer an den Wänden sich entlang ziehenden Reihe von Logen abgeschlossen wird. Diese Logen haben im Deutschen die Bezeichnung Parkettlogen; sie befinden sich unter dem Ersten Rang. In Frankreich werden sie jedoch als premières loges bezeichnet, und die darüber befindlichen Logen heißen folglich deuxièmes und troisièmes loges, was jedoch nicht gleichbedeutend ist mit der Bezeichnung Zweiter und Dritter Rang im Deutschen. Die deuxièmes loges entsprechen vielmehr dem ersten Rang, die troisièmes loges dem zweiten Rang usw.

Der Hauptrang in Versailles ist der, der mit der Königsloge versehenen deuxièmes loges. Diesem entsprechen in Trianon, welches kein Amphitheater besitzt, die premières loges, in deren Mitte sich ebenfalls die Loge des Königs befand. Die Wiedergabe einer Radierung aus jüngerer Zeit veranschaulicht das Bild vom Innern dieses Saales. Während sich also in Versailles von der in der Mitte gelegenen großen Loge des Königs zu beiden Seiten die deuxièmes loges in Gestalt einer flachen, von Konsolen getragenen, vorgekragten Galerie hinziehen, über denen sich noch die säulengeschmückten, amphitheatralisch nach hinten sich erhebenden troisièmes loges befinden, sind die deuxièmes loges im Theater von Trianon als ringsum laufende offene Empore gebildet, von „Konsol-Pfeilern", wie Gilly sagt, gestützt.[118]) Die Bedeutung dieser Galerie entspricht also nicht den deuxièmes loges in Versailles, die der Familie des Königs vorbehalten waren. Ebenso wie im Theater von Versailles erhebt sich die in Form eines Spiegelgewölbes gearbeitete Decke auf einer über dem Gesims ansteigenden breiten Hohlkehle. Diese ist in Trianon mit zwölf runden Oeffnungen, oeils-de-boeuf, durchbrochen; dasselbe Motiv zeigt die Decke in Versailles. Im Juli 1779 beendet Legrenée das im Spiegel des Plafonds befindliche Deckengemälde, welches den auf Wolken thronenden Apollo darstellt, umgeben von Grazien und Musen.[119]) Rechts und links der Bühne befindet sich zur Beleuchtung des Saales je ein Kandelaber in Gestalt zweier graziös beschwingter Frauenfiguren, die ein Füllhorn tragen, aus welchem unter Blumen und Früchten 91 Kerzen aufleuchten. Darüber befindet sich auf jeder Seite eine „loge grillée". Die Draperie des Bühnenrahmens wird von Karyatiden gehalten, die sich über einem Pilaster erheben.

Abb. 70.

Abb. 71.

Im Grundriß zeigt Gilly, wie sich die Kurvatur der Logenbrüstung in elegantem Schwung dem Oval der Gesamtform des Raumes anpaßt. Wäh-

[118]) Die Konsolen sind in Gestalt von Löwenvliesen gearbeitet, dem Emblem Ludwigs XVI.
[119]) Der Entwurf wurde im Salon des Jahres 1779 ausgestellt.

rend in Versailles das Oval des Saales in gerader Linie auf die senkrecht zur Bühne stehenden Orchesterlogen einmündet, trifft die Kurvung der Wände des Saales von Trianon im stumpfen Winkel auf die Bühnenwand und wird von dieser gleichsam durchschnitten. Wir vermögen an diesem Grundriß wiederum festzustellen, wie Gilly bei seinen Aufzeichnungen vornehmlich die großen inneren konstruktiven Zusammenhänge im Auge hat. Er verlängert in seiner Skizze die Kurve der Logenbrüstung nach der Bühne hin. Die Kurve ergänzt sich zu einem geschlossenen Oval, welches von dem Bühnenrahmen genau tangential berührt wird. Einen Maßstab für die Größenverhältnisse des Theaters von Klein-Trianon vermittelt Gillys Angabe über die Breite der Bühnenöffnung von 20' (= 6,50 m), was der halben Breite der Versailler Bühne entspricht.

Nach Gillys zutreffenden Angaben waren die bevorzugten Farben der Innenausstattung dieses Theaters, ebenso wie im Théâtre Louvois und Théâtre des Italiens in Paris sowie in der Oper zu Versailles, Blau und Gold, denen sich hier noch für die reiche, vergoldete Ornamentik ein weißer Grund hinzugesellt, wie es die Detailaufnahme aus dem Innern des Theaters erkennen läßt (Abb. 71). Die Wände waren mit blauen Seidentapeten bekleidet; die Bezüge der Rang- und Logenbrüstungen sowie die der Sessel waren, ebenso wie in der Oper zu Versailles, aus blauem Velours.

Bei einer vergleichenden stilkritischen Betrachtung der Motive dieses Foyers mit denen des zehn Jahre früher vollendeten Foyers im Theater zu Versailles, zeigte die Oper des alternden fünfzehnten Ludwigs die unentschlossene Indifferenz im Wechsel des Stilgefühls, dem sich der liebenswürdige Pajou nicht anders zu entziehen weiß, als daß er die französische Grazie mit antikisierender Strenge umgibt.[120]) Das Theater von Trianon dagegen steht mit den Pilastern und Füllungen seiner Wandaufteilung, dem Schmuck von Bändern, Girlanden- und Rankenwerk im voll erblühten Louisseize.

Man wird des Schöpfers und der Ausstattung dieses Theaters am ehesten gerecht, wenn man sie mit der Vorstellung derjenigen Räume verbindet, in denen sich die dekorative Kunst Miques am reinsten erhalten hat; es ist der unter den Gemächern Marie-Antoinettes in Versailles erwähnte „salon doré" von 1783 (Abb. 66) und das Boudoir der Königin in Klein-Trianon von 1787 (Abb. 65). Für die Ausgestaltung des letzteren dürften ebenfalls die im Salon doré und in der Bibliothek tätigen Rousseau genannt werden.

[120]) Aehnlich verhielt sich Gabriel in der Fassadengestaltung von Klein-Trianon (s. S. 37).

B. II. Theater geringerer Bedeutung, die nicht mehr bestehen oder durch Umbauten ihr Aussehen völlig verändert haben, und über deren Gestalt nichts überliefert ist, sodaß als das einzige Zeugnis dieser Bauten die Skizzen Gillys anzusprechen sind.

Wenn es bisher mit Hilfe überlieferter Stiche oder zeitgenössischer Beschreibungen möglich war, die Analyse der Gillyschen Aufnahmen durchzuführen, und dadurch eine Vorstellung von der Lage, der Bauart und Bestimmung des betreffenden Theaters zu gewinnen, so ist dies bei einer zweiten Gruppe Gillyscher Theaterskizzen nicht mehr im vollen Umfange möglich. Die in den voraufgehenden Abschnitten behandelten Bauten stellen in theatergeschichtlicher und baukünstlerischer Beziehung die acht wichtigsten Theater ihrer Zeit dar. Wir waren in der Lage zu erkennen, unter welchen Prinzipien Gilly seine Studien betrieb, wie er den konstruktiven Organismus der Bauten erfaßte und was er als das für ihn Wichtige und Interessanteste notierte. Um eine möglichst vollständige Klärung des Pariser Studienmaterials herbeizuführen, dürfen bei der Sichtung der Theaterskizzen auch die weniger bedeutenden Bauten nicht unberücksichtigt bleiben. Von ihnen hat sich außer den Gillyschen Aufzeichnungen nichts erhalten. Eine Untersuchung dieser Blätter möge sich hier, wie es schon in den einleitenden Worten gesagt wurde, der Reihe der geschilderten großen Theaterbauten anschließen. Die Skizzen tragen sämtlich, ebenso wie die vorher behandelten, die Namensbezeichnung des betreffenden Theaters.

1. Théâtre des Variétés.

Die Betrachtung der rechten Hälfte desjenigen Skizzenblattes, welches die Aufzeichnungen vom Théâtre-Français enthält, führt zu einem anderen Theater, welches sich, ebenso wie das Théâtre-Français, im Palais-Royal befindet. Es ist das kleine Theater an der NW-Ecke des Palais-Royal, am nördlichen Ende der gleichen Rue de Monpensier, an der auch das Théâtre-Français liegt. Es ist das heutige Théâtre au Palais-Royal.

Abb. 30. Gilly-Skizze (4); rechte Hälfte.

Gillys Skizze (Größe 20,5 × 25,3 cm) trägt die zunächst unverständliche Bezeichnung „Théâtre de la Citᵉ Montansier, Jardin égalité“. Der Zusatz weist darauf hin, wo das Theater zu suchen ist, nämlich im Garten des Palais-Royal. Welches Theater wir vor uns haben, und wie es zu diesem Namen gekommen ist, sei mit wenigen Worten erklärt.

Der Name Montansier wurde bei der Beschreibung des Opernhauses anläßlich der Eröffnung genannt.[121]) Die demoiselle Montansier, oder, wie Gilly schreibt, die citoyenne Montansier, hatte nach Ausbruch der Revolution und nach Auflösung des Hofes, wo sie die Theateraufführungen geleitet hatte, 1789 ihren Einzug in das verlassene Théâtre Beaujolais gehalten.

[121]) s. S. 15, Anm. 45.

Dieser Saal, 1782—1783 erbaut, ist ebenso wie das Théâtre-Français und die Oper ein Werk Victor Louis', und zwar das früheste, etwa um dieselbe Zeit wie das Odeon entstanden. Das Theater erhielt seinen Namen nach einem der Söhne Philipp-Josephs von Orleans, Louis-Charles d'Orléans, comte de Beaujolais.[122]) Sein Vater, der Herzog Louis-Philipp-Joseph (Philipp- Egalité), Haupt der jüngeren Linie der Bourbonen, welcher, mit drei Millionen Livres Jahreseinkommen der reichste Mann Frankreichs, im Palais-Royal Hof hielt,[123]) war es auch, der in einem Flügel seines Palastes durch Louis, den er zu seinem Architekten ernannt hatte,[124]) das Théâtre-Français errichten ließ.

Der Jugend des fürstlichen Herrn entsprechend, der bei der Eröffnung erst vier Jahre zählte, wurde seine Bühne mit einem Ensemble von Kinderschauspielern bevölkert. Daher trug die Salle Beaujolais auch zu gleicher Zeit den Namen „Théâtre des petits comédiens du comte de Beaujolais".

Nach einem Vertrag vom 30. August 1783 nahm Gardeur das Theater in Pacht, von dem es Desmarest[125]) am 25. Juni 1787 erwarb. Zwei Jahre später hielt die Montansier mit ihrer Truppe der Variétés Amusantes ihren Einzug. Aber schon ein Jahr darauf siedelte sie in das für sie erbaute Theater im SW-Flügel des Palais-Royal über, welches sie zwei Jahre, bis 1792, inne hatte. In diesem Jahre muß sie es wieder verlassen, da das prächtige Haus den comédiens français zugesprochen wird.[126]) Sie zieht wieder hinüber in die Salle Beaujolais, wo sie vordem gespielt hatte. Doch das „Kindertheater" genügt ihren verwöhnten Ansprüchen nicht mehr. Louis baut es ihr in vierzehn Tagen[127]) völlig um, und es erhält den Namen „Théâtre des Variétés". Obwohl die Montansier schon im folgenden Jahre, 1793, die Leitung der neuen Oper übernahm, blieb ihr Name dennoch mit den „Variétés" verbunden; und als Gilly vier Jahre später ihr ehemaliges Theater aufsucht, bezeichnet er es noch als „Théâtre de la citoyenne Montansier". Dieser Saal, der sein Gesicht nach einem Umbau 1831 völlig verändert hat, ist, obwohl das Werk eines Mannes, der soeben, 1775—80, das gerühmte Theater in Bordeaux vollendet hatte, leider in keinem Stich erhalten. Daher war auch die Monographie, die Prudent und Guadet Louis gewidmet haben (S. 15, Anm. 49), für diesen Saal, den Louis zweimal, im Neubau und Umbau, bearbeitet hat, nicht heranzuziehen. Gewiß hat er, zumal durch seine geringe Größe, auch dadurch bei den Zeitgenossen an Bedeutung eingebüßt, daß in den zehn Jahren nach seiner Entstehung so bedeutende Neuschöpfungen wie das Odeon, das Théâtre-

122) geb. im Palais-Royal am 7. Oktober 1779, gest. in Malta, 29. Mai 1808.
123) s. S. 18, Anm. 56.
124) s. S. 13.
125) Démarets, nach Marionneau.
126) Daß diese mächtige Truppe sie noch einmal aus diesem Hause vertreiben würde, hat die instinktsichere, stets von stärksten Impulsen getriebene Frau von jeher geahnt. Denn schon 1791, kaum ist sie ein Jahr in dem neuen Heim, kämpft sie um die Errichtung eines neuen Opernhauses, womit sie sich ein neues Obdach schafft, was ihr auch 1793 gelingt. Wie recht sie gehandelt hatte, beweist, daß sie schon 1792 ihr eben bezogenes Theater verlassen mußte.
127) „Dit M. Alexis Donnet" (Marionneau).

Français und die Oper die Aufmerksamkeit Aller auf sich richteten. Wir dürfen uns rühmen, in der kleinen Skizze Friedrich Gillys vielleicht das einzige Zeugnis der ehemaligen Gestalt dieses Saales zu besitzen.

Danach ist auch in diesem Theater, im Hinblick auf Théâtre-Français und Oper, die Hand Louis' erkennbar. Wie im Théâtre de l'Opéra und im Théâtre-Français ziehen sich auch hier die Ränge um ein breites Oval. Nach oben hin öffnen sie sich in großen Korbbögen, die die kreisrunde, leicht gewölbte Kuppel der Decke tragen. Die breiten Gurtbögen, die sich über den Prosceniumslogen wie über dem rückwärtigen Rund des Saales hinziehen, waren, nach Gillys Angabe, ebenso wie im Théâtre-Français von Lorbeergewinden, die mit Bändern umflochten waren, eingefaßt. Außer einigen Notizen über die farbliche Gestaltung, Grundrissen und einer Situationsskizze von der NW-Ecke des Palais-Royal beschränkt Gilly hiermit seine Aufzeichnungen von diesem Theater.

Ueberhaupt weicht dieses Blatt von den übrigen ab, indem es fast als das einzige der in Paris entstandenen mit Blei gezeichnet ist und zudem neben und über den Linien des Bleistifts eine wiederum mit Tusche sowie mit Lineal und Winkel begonnene Ausführung zeigt. Es ist anzunehmen, daß die Notizen im Theater zunächst mit Bleistift gemacht worden sind und Gilly sie zu Hause sauber nachgezeichnet hat. Auffallend bleibt nicht nur die Dürftigkeit dieser Aufzeichnungen, wonach auch Gilly dieses Theater nicht allzu wesentlich erschienen ist, als auch die unvollständige Durchführung der Tuschzeichnung, die sich im wesentlichen lediglich auf die Ausarbeitung des letzten Ranges und der Decke beschränkt. Entweder war für ihn dies allein von Interesse, oder ihm schien, wie oben erwähnt, neben dem Grundriß gerade diese Ausbildung der Decke als im Gleichklang mit dem Schaffen des Theaterarchitekten Louis stehend und darum interessant genug, um sie festzuhalten.

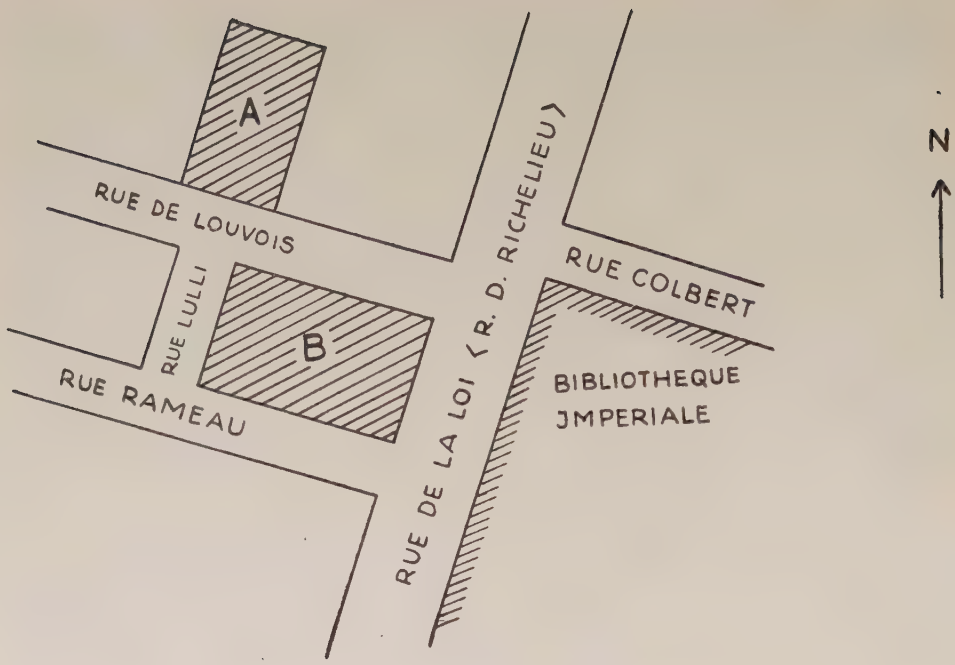
2. Théâtre Louvois.

Abb. 72. Gilly-Skizze (12); linke Hälfte.

Wenn wir uns noch einmal zurückwenden zum Square Louvois, der Stelle, an der die Oper stand, müssen wir eines Theaters gedenken, dem Gilly auf einem seiner Skizzenblätter die Bezeichnung gibt: „Théâtre Louvois (français), rue Louvois". Die Aufzeichnungen von diesem Theater befinden sich auf der linken Hälfte desselben Blattes, welches die bereits erwähnten Schloßtheater von Versailles und Klein-Trianon enthält; auch dieser Teil des Blattes hat fast die gleiche Größe wie der rechte: 20,1 × 28,5 cm.

Da der Bau des Théâtre Louvois nicht mehr besteht und sich nirgends weder eine Erwähnung noch ein Stich dieses Theaters findet, stellen die Aufzeichnungen Gillys ebenso wie diejenigen vom Théâtre des Variétés ein Dokument dar, mit dessen Hilfe es möglich ist, die Gestaltung des Theaters zu rekonstruieren.

Das Theater lag an der Rue de Louvois, einer der vier Straßen, die die Oper umgaben.



A) Théâtre Louvois. B) Théâtre de l'Opéra.

Inmitten eines Zuges hoher Wohnhäuser, die sich aus der Zeit um die Wende des 18. Jahrhunderts erhalten haben, befindet sich heute gegenüber der Einmündung der Rue Lulli in die Rue de Louvois ein Einschnitt. Es ist die Stelle, an der das Théâtre Louvois stand, der Nordseite der alten Oper etwa gegenüberliegend, und dessen tiefes Grundstück heute von einer Gemeindeschule mit dahinterliegendem Schulplatz eingenommen wird.

Das Theater, in der Flucht einer Häuserzeile gelegen, war rechts und links von anstoßenden Wohnbauten eingefaßt, hatte also nur eine ausgebildete Fassade. Diese war, wie aus Gillys eingehender Skizze zu entnehmen ist, in ihrer ganzen Breite im Erdgeschoß mit acht Säulen geschmückt. Von der Eingangshalle führten, abgeschlossen von dieser, zu beiden Seiten geräumige Treppenhäuser nach oben. Hier notiert Gilly: „unten im Treppenflur steht ein Ofen, dessen eiserne Röhre durch die Treppenöffnung herauf geht." Also genau dieselbe Anlage, wie bei den Treppen im Théâtre-Français.[128]) Die Treppen münden im ersten Stockwerk in je einen Flur; von diesen Fluren betrat man einerseits das zwischen ihnen liegende Vestibül und nach der anderen Seite das Foyer. Gilly, der, seiner Gewohnheit entsprechend, in erster Linie stets das wichtigste aufzeichnet, wie Grundriß, Längsschnitt und Bühnenansicht, widmet hier dem Grundriß besondere Aufmerksamkeit. Dieser ist nämlich im Gegensatz zu den Louis'schen Theatern kreisrund.[129]) Gilly zeichnet den Grundriß des Vierten Ranges gesondert, bei dem das Rund, von der Kurvatur einer Logenbrüstung, wie in den unteren Rängen, nicht beeinträch-

[128]) s. S. 20.

[129]) einen runden Saal besaßen ferner Odeon, Théâtre Feydeau und Théâtre du Vaudeville.

tigt, besonders deutlich hervortritt. Der Kreis wird unterbrochen, wo er auf die Prosceniumslogen trifft und aufgefangen durch die in leichter Schwingung ins Parterre sich vorwölbende Orchesterbrüstung. Der Kreis würde, vollendet, genau so weit bis zur Bühnenöffnung vordringen, daß der Bühnenrahmen ihn tangential berührt. Den gleichen Versuch hatte Gilly bereits in seiner Skizze vom Theater in Klein-Trianon gemacht (S. 41 f.), wo sich der Saal nicht kreisrund, sondern in einem Oval in genau derselben Weise vor dem Bühnenrahmen schloß. Die Brüstung des vierten Ranges ist mit einer ringsum laufenden Reihe schlanker Säulchen geschmückt, „von Kompositgestalt", wie Gilly sagt, die auf der Brüstung stehen und die flache, mit Kassetten bemalte Decke tragen. Auch hierin liegt ein Unterscheidungsmerkmal dieses Theaters gegenüber den kuppelförmig gewölbten Bauten Louis'. Die Brüstung selbst ist im vierten Rang mit „arabesques en camaïeu", einer Grau-in-grau-Malerei, die drei unteren Rangbrüstungen mit Balustersäulchen geziert. Im übrigen waren die vorherrschenden Farben der Dekorationen dieses Saales Blau und Gold. Zum Schluß sei noch bemerkt, daß Gilly, wie in der Oper und dem Théâtre-Français, so auch hier notiert, daß die Logentüren mit einem Glasfenster versehen sind, ein Brauch, der auch heute noch den französischen Theatern eigen ist.

Die Bedeutung dieses Theaters wird daraus ersichtlich, daß es eine Bühnenbreite von 40 ' hatte, welche nur noch die Oper besaß. Neben dieser gehörte das Théâtre Louvois somit zu den größten Bühnen der Hauptstadt.

Wenn Gilly die Bezeichnung „Théâtre Louvois" mit dem Zusatz „français" versieht, ist daraus zu entnehmen, daß dieses Theater zu Gillys Zeit einer Gruppe der „comédiens français" eine Heimstätte bot. Die durch die Revolutionswirren herbeigeführte Zersplitterung dieser Truppe, die im Odeon beheimatet war, ist in ihrer Auswirkung im einzelnen, außer der Abwanderung der Talma-Gruppe und ihrer Einquartierung im Théâtre-Français, kaum mehr nachzuprüfen; sie läßt jedoch erkennen, daß ihre Mitglieder in vereinzelten Trupps auf verschiedenen Bühnen gespielt haben, wozu also auch, wie uns Gilly verrät, das Théâtre Louvois gehört.

3. Théâtre du Vaudeville.

Auf der linken Seite des Blattes, welches zur Rechten die Aufzeichnungen vom Théâtre des Italiens enhält, befinden sich solche mit der Beischrift „Vaudeville". Es ist ein Theater, welches zu Unrecht von der Ueberlieferung stiefmütterlich behandelt worden ist, da sich seine Tradition bis in die allerjüngste Zeit erhalten hat. Abb. 38; Gilly-Skizze (5).

Schon in den Tagesnotizen auf der Odeon-Skizze (Gilly-Skizze 1; Abb. 14) vermerkt Gilly den Besuch im Vaudeville, und zwar war er hier einen Tag vor der Aufführung des „Barbiers" im Odeon. Wo das Theater zu Gillys Zeit gelegen hat, ist zweifelhaft. Unter der Regierung Karls X. wird 1827 durch den in der Zeit der Restauration zur Macht gelangten Präfekten de Chabrol ein Théâtre du Vaudeville errichtet. Es ist anzunehmen, daß dieser Bau gleich dem von Gilly besuchten Vaudeville, wie das bei den Pariser Theatern, wie wir gesehen haben, keine Seltenheit war, den Flam-

men zum Opfer fiel. Im Jahre 1868 wird wiederum ein Theaterbau unter diesem Namen an der Ecke der Rue de la Chaussée d'Antin und des Boulevard des Capucines eröffnet. Dieses Haus wurde vor einigen Jahren zu einem Lichtspieltheater umgebaut.

Der Name dieses Theaters hat sich also, ebenso wie derjenige der Opéra-Comique, bis in unsere Zeit erhalten. Zu Gillys Zeit wird im damaligen Théâtre du Vaudeville zur Entlastung des Théâtre Feydeau, welches der „komischen Oper" vorbehalten blieb, als Kunstgattung das Sing- und Lustspiel vorgeherrscht haben.

Gillys flüchtig hingeworfene Zeichnung (Blattgröße 11 × 17 cm) vom Innern dieses Hauses vermittelt uns den überraschenden Eindruck eines großen Theaters mit fünf Rängen, also von der Größe des Théâtre-Français. Den letzten Rang überspannen, ähnlich wie im Théâtre des Variétés, große Korbbögen. Ueber einem breiten Gesims erhebt sich die flachkuppelförmig gewölbte kreisrunde Decke. Eine der charakteristischen kleinen Bemerkungen Gillys über technische Praktiken verrät uns, daß die Brüstungen der oberen Ränge zum Schutze des Publikums mit eisernen Stangen versehen waren.

Dieser Theaterraum läßt das Vorbild Louis'scher Bauten nicht ausgeschlossen erscheinen. Dies würde zur Datierung des Theaters verhelfen, wonach seine Errichtung nicht vor 1783, der Vollendung des Théâtre des Variétés, spätestens nach 1790, der Vollendung des Théâtre-Français, anzusetzen wäre.

4. Théâtre de la Cité.

Abb. 73; Gilly-Skizze (13).

Mit den äußerst exakten Aufzeichnungen von diesem Theater füllt Gilly ein ganzes Blatt. Größe 19,1 × 37,5 cm. Oben links in der Ecke befindet sich eine Situations-Skizze, mit der wir die Betrachtung beginnen.

Da die Plätze, Straßen und Gebäude, die das Theater umgaben, im Laufe der Zeit eine vollständige Umwandlung erfahren haben, ist zum Vergleich des Gilly'schen Lageplanes der Landon'sche Stadtplan von 1809 heranzuziehen (Abb. 118). Das Theater lag auf der Ile de la Cité, nach welcher es seinen Namen trug. Landons Bezeichnung dieser Insel als „Isle du Palais" geht auf die mittelalterliche Benennung nach der auf der Insel gelegenen Schloßburg der französischen Könige zurück, an deren Stelle sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts der Justizpalast erhebt. Gillys Situationsskizze zeigt die Cour du Mai mit der großen Freitreppe des Palais de Justice [130]) an dem ehemaligen Platz gleichen Namens, der in der Achse des Palais' in eine Straße ausläuft. Von der Place du Palais de Justice führt nördlich zum Pont au Change die Rue St. Barthélémi. In dem von diesen beiden Straßen gebildeten Winkel lag das Théâtre de la Cité, ohne an einer der Straßen eine eigene Fassade zu besitzen. Es war auf dem Gelände hinter den die Straße und den Platz umsäumenden Gebäuden errichtet.

[130]) Auf der Skizze Gillys bezeichnet das Rechteck nördlich der Cour du Mai die Salle des Pas-Perdus, den durch eine Arkadenreihe in zwei große Schiffe geteilten Festsaal der alten Königsburg.

Das Theater hatte zwei Zugänge, von Gilly mit Entrée a und b bezeichnet. Der eine (a) lag in der nördlichen Ecke der Place du Palais de Justice an der Einmündung der Rue St. Barthélémi, der andere (b) an der senkrecht zu dieser verlaufenden, von Osten kommenden Straße. Den letzteren gibt Gilly in einer Ansicht wieder, die sich unterhalb der Situationsskizze befindet. Diese „Face de l'Entrée b" zeigt das Aeußere eines stattlichen Wohn- und Geschäftshauses, mit betont-monumentalem Mittelteil, durch dessen von zwei Säulen geteilten und einer Arkade bekrönten Eingang man zum Theater gelangte.

Von diesem wie von dem auf der Place du Palais de Justice gelegenen Eingang führte ein Korridor zu dem Vestibül des Theaters. Eine weitere neben der Situationsskizze befindliche Zeichnung des Theaters veranschaulicht die Lage dieses Vestibüls und der zu den Eingängen führenden Korridore. Der Schnitt c—d durch das von zwei Säulenreihen in der Mitte geteilte Vestibül zeigt, daß dieser Raum durch Oberlicht erhellt war, also noch außerhalb des eigentlichen Theatergebäudes lag. In dieses endlich gelangte man vom Vestibül durch einen weiteren kurzen Korridor, der den eigentlichen Zugang in das Innere des Theaters darstellt.

Mit der gleichen Klarheit, wie in der Wiedergabe der Lage dieses Theaters, verfährt Gilly auch in der Darstellung des Innern. Auch hier fand er, ebenso wie in den äußeren Verhältnissen dieses Baues, eine Anlage, die von der Norm der bisher von ihm untersuchten Theater abwich, was ihn zu dieser unter seinen Skizzen nicht häufigen, bis ins Letzte gehenden Exaktheit der Aufnahme veranlaßt. Der ovale Grundriß des Théâtre de la Cité enthält eine genaue Angabe der Rangverteilung. Wie aus dem Aufriß ersichtlich ist, bestand das Theater aus vier Rängen. Ueber den Parterre-Logen lagen die „loges d'Amphithéâtre" (a), an die sich die im Rücken des Saales befindlichen Plätze des Amphithéâtre anschlossen (b). Hier ist auffallend — und darin unterscheidet sich dieses Theater von den bisher betrachteten —, daß diese Plätze die bisher geschlossene Rückwand des Saales sprengen, indem sie sich amphitheatralisch erhebend in einem „second Amphithéâtre" (c und d) nach hinten fortsetzen und so eine Verlängerung des Raumes herbeiführen. Sie nahmen somit den Raum ein, der sonst dem Foyer vorbehalten war, auf welches dieses Theater verzichten mußte, wie Gilly ausdrücklich bemerkt. Das gleiche ist in den übrigen Rängen der Fall, die an dieser Stelle von eisernen Stützen getragen werden. Hinter den „loges d'Amphithéâtre" lagen die „premières loges" (e); darüber die „secondes-" (g) und „troisièmes loges" (h); den Abschluß bildete der „pourtour des galleries et de la corniche du plafond" (f). Letzterer, der in leichter Wölbung anstieg, enthielt in der Mitte eine „Luftöffnung".

Das breite von den Wänden des Saales umschlossene Oval berührt in der bekannten von Gilly durchgeführten Abrundung in diesem Falle nicht den Bühnenrahmen, wie es der gleiche Versuch beim Théâtre Louvois und dem Theater von Trianon ergeben hatte. Die Breite der Bühnenöffnung von 28' (= 9,10 m) entspricht unter den von Gilly bisher festgestellten Größen einem mittleren Verhältnis.

Ebenso wie mit den Darstellungen vom Théâtre Feydeau, das mit seinen umliegenden Straßen einen Teil des alten Stadtbildes lebendig werden läßt, verhält es sich auch beim Théâtre de la Cité, welches samt seiner Umgebung den Durchbrüchen Haußmanns weichen mußte. Die Place du Palais de Justice und die Rue St. Barthélémi sind in dem Boulevard du Palais und der breiten Rue de Lutèce aufgegangen. An der Stelle des Théâtre de la Cité erhebt sich seit 1865 das Tribunal de Commerce.

5. Théâtre de Molière.

Die Bezeichnung dieser Skizze (Größe 14,6 × 18 cm) als Théâtre de Molière trägt den Zusatz „rue St. Martin". Wenn auch ein Irrtum Gillys nicht ausgeschlossen sein könnte, die Rue St. Martin mit dem Boulevard gleichen Namens zu verwechseln, darf dieses Theater nicht als das auf dem Boulevard St. Martin von Lenoir errichtete Théâtre de la Porte Saint-Martin angesehen werden, welches nicht, wie jenes, dem Schauspiel gewidmet war, sondern der damals heimatlosen Oper als Provisorium diente (vergl. S. 14 f.). Sehr wahrscheinlich haben wir, nach einer Mitteilung von Adolphe Lance,[131]) ein Werk des 1822 gestorbenen Louis-Emanuel-Aimé Damesme vor uns: „une salle de spectacle et de bal, rue Saint-Martin, entre le boulevard et le Conservatoire des arts et métiers." Die Verwendungsmöglichkeit eines Theaterraumes, wie ihn uns Gilly zeigt, als Ballsaal ist ja keine ungewöhnliche Erscheinung.

Abb. 74. Gilly-Skizze (14); obere Hälfte.

Gilly gibt einige interessante Aufnahmen aus dem Innern des Zuschauerraumes. Neben einem Blick gegen die Bühne bringt er diesmal statt des üblichen Längsschnittes einen Querschnitt durch die Ränge. Das Theater hatte Baignoires, premières und secondes loges. Ueber der Galerie befand sich noch ein vierter Rang, unmittelbar unter der Decke, wie wir ihn schon öfter antrafen;[132]) die kleinen Oeffnungen dieser loges du cintre sind in dem Schaubild erkennbar. Die Logen des Ersten Ranges, deren Gestalt Gilly hier einmal in einer größeren perspektivischen Detailzeichnung wiedergibt, waren mit Spiegeltüren versehen, die als schmückendes Motiv an dieser Stelle gewiß ungewöhnlich sind und den Raumeindruck bestimmend beeinflussen mußten. Eine Skizze der untersten Proszeniumsloge (a) zeigt, daß man aus dieser durch ein Gitterfenster nicht nur nach der Szene (x), sondern auch hinter die Szene (y) blicken konnte. Die Größe der Bühnenöffnung von 30' (= 9,75 m) ist etwa die gleiche wie bei dem vorher behandelten Théâtre de la Cité.

6. Théâtre d'Emulation.

Abb. 75; Gilly-Skizze (15).

Schließlich befindet sich unter den Pariser Theaterzeichnungen noch die mit einem Grundriß versehene perspektivische Skizze eines Raumes,

[131]) s. o. S. 32, Anm. 85.

[132]) Wenn auch in reicherer Form, etwa beim Théâtre de l'Odéon (Gilly-Skizze 2; Abb. 23), oder Théâtre-Français (Abb. 36), und hier mehr in Gestalt der „loges de la corniche du plafond".

neben der farbigen Odeon-Studie (Gilly-Skizze 2; Abb. 23) die einzige perspektivische Darstellung dieser Art, ausgenommen die Ansicht der Bühne im Théâtre de Molière (Gilly-Skizze 14; Abb. 74), die nicht geometrisch, sondern in Frontal-Perspektive wiedergegeben ist.

Zur Deutung des dargestellten Raumes (Blattgröße 22,3 × 37,5 cm) kann die Unterschrift verhelfen: „Théâtre d'Emulation, ci-devant de la Gaité. Boulevard du Temple." Jean-Charles Krafft [133]) erwähnt auf dem Boulevard du Temple das 1787 von Henri erbaute Théâtre des élèves de l'Opéra. Dieses brannte 1798 nieder; es ist also sehr wohl möglich, daß Gilly es noch gesehen hat. Bei der, wie in dieser Untersuchung festgestellt wurde, sehr häufigen Umbenennung der Theater braucht der auf Gillys Skizze angegebene Titel durchaus nicht als der endgültige angenommen zu werden. Vielmehr scheint der Name eines Théâtre d'Emulation (= Wetteifer) sich mit dem Begriff des von Krafft benannten Théâtre des élèves de l'Opéra zu decken, [134]) d. h. es scheint, daß es sich um ein Institut handelte, in dem die jungen Opernschüler wetteifernd um die Palme des Erfolges stritten. Wir gehen vielleicht nicht zu weit, wenn wir in diesem Theater eine Opernschule erblicken, deren Ensemble für seine Vorführungen ein eigenes, wenn auch bescheidenes Theater besaß. [135]) Ein Blick auf die Skizze Gillys zeigt, daß es sich in der Tat hier nicht um ein Schauspiel-, sondern um ein Operntheater handelt.

Das von Gilly wiedergegebene Innere entspricht in dem Wert seiner Ausstattung nicht einer derartigen Bedeutung, daß es, wie etwa der Innenraum des Odeon, die Anfertigung einer Perspektive Gillys rechtfertigte. Doch hat er sie nicht nur, wie sich zeigen wird, verfertigt, um ihm über eine müßige Pause hinwegzuhelfen.

Einen Maßstab für die Größe und Bedeutung des Theaters gibt die Breite der Bühnenöffnung, von Gilly mit „circa 28 Fuß" angegeben, worin das Théâtre d'Emulation mit den vorher genannten Théâtre de la Cité und Théâtre de Molière übereinstimmt.

Der mit sparsamen Mitteln offenbar aus Holz ausgeführte, mit Parterrelogen und zwei Rängen ausgestattete Saal hatte, wie der Grundriß

---

[133]) s. S. 24, Anm. 74.

[134]) Gilly hat in Paris das Théâtre du Lycée des Arts besucht. Unter den Tagesnotizen auf der Odeon-Skizze (Gilly-Skizze 1) befindet sich die Eintragung „13. Dienstag. Abend Lycée" (Gilly war am nächsten Abend (14. Mittwoch) im Vaudeville und am übernächsten (15. Donnerstag) im Odeon. Vergl. S. 47). Es ist anzunehmen, daß hiermit das Théâtre du Lycée des Arts gemeint ist. Unter Gillys Pariser Theaterskizzen befindet sich aber keine, die als Lycée bezeichnet wäre. Gilly hat also von diesem Theater keine Aufzeichnungen gemacht. Die Bezeichnung als Lycée ließe auf einen ähnlichen Charakter dieses Theaters schließen, wie wir ihn dem Théâtre d'Emulation und dem Théâtre des élèves de l'Opéra zugeschrieben haben. In den Zusammenhang dieser beiden Namen aber noch denjenigen des Théâtre du Lycée einzubeziehen, ist nicht gerechtfertigt. Denn sollte das Lycée mit dem Théâtre d'Emulation identisch sein, dann wäre es verwunderlich, wenn Gilly seiner Theaterskizze eine andere Bezeichnung gibt als bei der Eintragung in seinen Tagesnotizen. Von dem Théâtre du Lycée des Arts hat sich allein der Name erhalten. Ueber Lage und Aussehen des Theaters ist uns nichts überliefert.

[135]) Dem Théâtre des Jeunes Artistes einen entsprechenden Charakter als Schauspielschule des Théâtre-Français zusprechen zu wollen, dürfte, trotz des in dem Titel enthaltenen Zusatzes „Théâtre-Français", nach den in dem Kapitel über dieses Theater enthaltenen Feststellungen nicht zulässig sein.

zeigt, eine an der Rückwand in leichter Rundung abgeschlossene, langgestreckte Form, hierin etwa dem Théâtre des Jeunes Artistes zu vergleichen. Eine Verwandschaft mit dem Théâtre de la Cité besteht darin, daß der Raum eine Verlängerung erfährt, die sich hier nur auf die „obere Gallerie" erstreckt, während im Théâtre de la Cité alle Ränge sich an der Rückwand als Vertiefung des Ovals fortsetzten. Die Pfosten, die die Decke abstützen, steigen in weiten Abständen vom Boden auf. Die Mitte je eines Zwischenraumes wird zur Unterstützung der Ränge von drei übereinanderstehenden „eisernen Stangen" eingenommen.

Derartige eiserne Stützen werden von Gilly, wie wir sahen, stets notiert; desgleichen die Verwendung eiserner Rohre bei den Heizungsanlagen. Es sei an dieser Stelle Veranlassung genommen, Gillys Interesse an technischen Neuerungen, wie hier der Verwendung des Eisens zu Stützenkonstruktionen, zu betonen und zu erklären. Sein Interesse ist verständlich in einer Zeit, in der dieses Material eben anfing, in der Bautechnik eine Rolle zu spielen.[136]) Noch Schinkels Skizzen von seiner Reise nach Paris und England im Jahre 1826 schenken der Verwendung des Eisens besondere Aufmerksamkeit.

Während die Odeon-Perspektive eine Seitenwand in voller Rundung zeigt, richtet sich hier, im Théâtre d'Emulation, der Blick von einem niedrigen Standpunkt, offenbar aus einer der Parterrelogen, schräg auf die Bühne. Ihr gilt offenbar in diesem Theater das besondere Interesse Gillys, worauf auch eine längere Anmerkung hinweist. Vor dem Vorhang liegt das sehr große Proscenium, fast in der Größe des Bühnenraumes und über die Prosceniumslogen hinausragend. Der Anschluß dieser Logen an den Vorhang wird durch eine Stoffdraperie hergestellt. Mit einer lockeren Stoffbespannung ist ebenfalls die Decke über dem Proscenium versehen. Der Vorhang selbst ist leicht gerafft und zeigt in der Mitte eine von einem Lorbeerkranz umgebene Lyra. Die Anmerkung Gillys lautet: „Dekoration halb von unten herauf, halb von oben herunter. So in Feydeau eine Hintergardine aus ganzem Stück von beiden Seiten zusammengeschoben." Die von Durand wiedergegebene Bühnenansicht des Théâtre Feydeau (Abb. 51) erscheint in der Stoffdekoration des Bühnenrahmens nicht recht glaubhaft und mehr eine zaghaft-unbestimmte Andeutung des Kupferstechers zu sein. Auch ist der Vorhang nicht angegeben.

Wir besitzen von Gilly eine vorzügliche Vorhangstudie mit einem Bühnenrahmen, eine Zeichnung, die zweifellos auf französische Anregungen zurückgeht. In ihr wird das „halb von unten herauf, halb von oben herunter" der Raffung deutlicher als im Théâtre d'Emulation. In sehr naher Verwandtschaft mit dieser Studie steht ferner die Formgebung des Bühnenrahmens in Gillys Entwurf zum Schauspielhaus in Posen,[137]) die sich der Reihe dieser Bühnengestaltungen anschließt. Der Vorhang der

Abb. 76. Gilly-Skizze (16); Mitte.

Abb. 77.

[136]) Vergl. S. 19, Anm. 61.

[137]) Aquarellierte Federzeichnung. Posen, Geh. Staatsarchiv. Acta wegen Erbauung eines Schauspielhauses in der Stadt Posen 1796 bis Oktober 1802. Gen.-Dir. Südpreußen, Ortsch. Nr. 961. Vergl. Julius Kohte, Zur baugeschichtlichen Würdigung des alten Posener Stadttheaters, Zeitschrift für Geschichte der Provinz Posen, 10. Band. 1. Heft. 1895.

Studie zeigt in der Mitte, ebenso wie im Théâtre d'Emulation, die von einem Kranz umgebene Lyra. Das gleiche Motiv enthält auch der Vorhang im Théâtre du Vaudeville (Gilly-Skizze 5; Abb. 38), wo an die Stelle des sich um die Lyra windenden Lorbeerkranzes ein Strahlenkranz tritt. Die Gillysche Vorhangskizze zeigt einen Bühnenrahmen, der sich im wesentlichen an denjenigen des Théâtre Louvois anschließt (Gilly-Skizze 12; Abb. 72). Die Bühnenwand ist, ebenso wie beim Théâtre Feydeau (Abb. 51), nach oben in einem Bogen abgeschlossen. Die von diesem mit der Horizontalen des Deckengesimses gebildeten Zwickel sind bei allen drei Beispielen mit den Gestalten fliegender Engel ausgefüllt. [138])

7. Projekt eines Opernhauses in Paris.

Bevor wir die Untersuchung der von Gilly in den Pariser Theatern betriebenen Studien beenden, müssen wir auf eine Zeichnung hinweisen, welche das bereits mehrmals herangezogene Blatt mit den Skizzen des Théâtre Louvois in Paris und der Versailler Theater enthält. Dort befindet sich rechts oben in der Ecke eine auf kleinem Raum zusammengedrängte Darstellung eines Theaters, bestehend aus Grundriß und Längsschnitt, beides nur in einer flüchtigen Andeutung hingeworfen. Gleichwohl sollte diese Zeichnung nicht übersehen werden, da sie geeignet ist, am Schlusse dieser Darstellung das Bild der Pariser Theater abzurunden und zugleich einen Hinweis dafür zu geben, daß Gilly bemüht war, was auch immer Paris ihm an Anregungen, besonders im Theaterbau, bieten konnte, in sein Skizzenbuch aufzunehmen. Die Zeichnung trägt die von einem angehefteten Blatt fast verdeckte Beischrift: „Modell zum Projekt eines Opernhauses in Paris".

Abb. 72. Gilly-Skizze (12); rechte Hälfte.

Die Bestimmtheit der Linienführung und der Zusammenhang der Einzelformen mit dem Ganzen zeugt davon, daß dieser Zeichnung ein Vorbild zugrunde gelegen hat und daß es ausgeschlossen ist, in ihr etwa den Entwurf Gillys zu einem Pariser Opernhause zu erblicken. Die Entwürfe Gillys, wie sie etwa zu dem im Schlußkapitel herangezogenen Berliner Nationaltheater vorhanden sind, zeigen in ihrer Handschrift eine ganz andere Struktur: in immer neuen, nervös sich überstürzenden, fast nur perspektivischen Ansichten sucht er in seinen Entwürfen die Idee zu gestalten. Wir haben uns in der vorliegenden Zeichnung an Gillys Angabe zu halten, daß es sich um ein Modell gehandelt hat, nach welchem diese Skizze entstanden ist. Läge ihr ein ausgeführtes Theater zugrunde, würde sie gewisse Angaben über Beobachtungen technischer Natur enthalten, wie sie Gilly in seine Skizzen aufzunehmen pflegte. Auch würde Gilly, wie er es bei der Mehrzahl der Theater getan hat, die Bühnenbreite festgestellt haben.

Derartige Beobachtungen fehlen hier naturgemäß. Der Grundriß zeigt einen kreisrunden Saal, eine Form, wie sie nur dem kleineren Drittel der Pariser Theater eigen war. [139]) Wie schon öfter, vollendet Gilly auch in

[138]) Vergl. S. 29, Anm. 81.
[139]) Vergl. S. 28, Anm. 80.

dieser Skizze die Form des Saales, wo sie von der Bühnenöffnung unterbrochen wurde. Die Bühne wird von dem Kreisbogen jedoch nicht erreicht. Ebenso geschah es bei dem Oval im Théâtre de la Cité. [140]) Im Gegensatz zu dem ungewöhnlich großen Proscenium in dem vorher beschriebenen Théâtre d'Emulation, wies dieser Opernentwurf überhaupt kein Proscenium auf. Zwischen den von korinthischen Säulen eingefaßten Prosceniumslogen lag der Orchesterraum. Auffallend ist der weit ins Parterre sich vorwölbende Balkon, das „amphithéâtre" (1). Ueber diesem erhoben sich zwei Logenränge (2 und 3). Den Abschluß bildete die galerie de la corniche du plafond (4) mit ihren loges du cintre. Die Decke wölbte sich über weitgespannten Korbbögen. Sie ist im Grundriß mit den von den Bogen in der Wölbung hervorgerufenen Ausschnitten erkennbar. Die Farben Weiß und Gold für die Dekoration der Decke wurden in Gillys Angaben über die farbliche Ausschmückung der Theater ebenfalls für das Theater von Klein-Trianon genannt.

Es bleibt schließlich noch die Frage zu erörtern, was die Veranlassung zur Aufstellung eines neuen Opernhaus-Projektes gegeben hat, und wo Gilly Gelegenheit hatte, das Modell eines solchen kennen zu lernen. Trotz der Theaterfreudigkeit und des großen Unternehmungsgeistes auf dem Gebiete des Theaterbaues, der in der Bautätigkeit jener Zeit zum Ausdruck kommt, dürfte kaum das Bedürfnis vorgelegen haben, neben der vier Jahre vorher von Louis geschaffenen großen Oper ein zweites Opernhaus zu errichten, wenn es auch, wie Gillys Skizze erkennen läßt, von bescheideneren Verhältnissen sein sollte; bestanden doch neben dem Bau Louis' zur Aufführung kleinerer Opern und Singspiele schon das Théâtre Feydeau und das große Théâtre du Vaudeville. Daß unter diesen Umständen ein Architekt unaufgefordert ein Modell anfertigen ließ und seinen Entwurf zur Diskussion stellte, dürfte kaum anzunehmen sein. Wahrscheinlicher ist, daß wir es hier mit dem Ergebnis eines Wettbewerbes zu tun haben. Ob dieser auf eine Anregung von privater Seite unter mehreren Architekten der Stadt ausgetragen wurde oder zu den alljährlich von der Académie d'architecture veranstalteten Preisarbeiten zählte, muß dahingestellt bleiben. Letztere sind uns in der Zusammenstellung Vaudoyers überliefert, [141]) worunter sich allerdings ein derartiger Entwurf nicht befindet. Die Bearbeitung eines solchen Gegenstandes entspricht indessen eher der Akademie als etwa der Ecole Polytechnique. Entweder hat Gilly also das Modell dieses Theaters in einer der Pariser Kunst- oder Akademieausstellungen der Jahre 1797 oder 1798 gesehen, oder es wurde ihm im Atelier einer jener Architekten gezeigt, deren Bekanntschaft er in Paris gemacht hatte. Daß Gilly derartige für ihn förderliche Beziehungen gesucht und gefunden, ja sogar Zutritt zu den Sitzungen des Instituts erlangt hatte, zeigt jenes Blatt mit den Porträtstudien einer Gruppe von Architekten, die zum größten Teile Mitglieder der Académie des Beaux-Arts, bzw. der Académie d'Architecture waren, einer Körperschaft, die eine der vier Sektionen des Instituts bildete. [142])

Abb. 78.

[140]) Vergl. S. 49.

[141]) s. S. 3, Anm. 9.

[142]) Unten links in der Ecke befindet sich das Porträt des Malers Jacques-Louis David (1748—1825), „mit seinem neugierigen Knabengesicht, seinem Wuschelkopf, seinen

8. Theater in Le Havre, die Reise Gillys nach England und die hierauf bezüglichen Skizzen.

Abb. 79; Gilly-Skizze (17).

Die französischen Theaterstudien Gillys beschränkten sich, außer den beiden Versailler Theatern, bisher ausschließlich auf Paris. Wir besitzen jedoch ein Blatt, welches ebenfalls ein Theater zeigt, aber nicht in Paris entstanden ist. Die Darstellung, Größe 18,4 × 20 cm, trägt die Unterschrift „Théâtre in Havre". Wenn wir Gillys Studien über das französische Theater, wie es sich ihm namentlich in den mannigfaltigsten und repräsentativsten Formen in der Hauptstadt darbot, im ganzen Umfang erkennen wollen, so müssen wir auch dieses Theater in den Kreis unserer Betrachtungen einbeziehen. Es steht in der Art seiner Anlage durchaus im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Theatern, wie wir sie in Paris kennen gelernt haben. Und so mag es die Kontinuität dieser großen Reihe beschließen, welche einen Gegenstand darstellt, der Gilly wie kein anderer auf seiner Studienreise am Herzen lag. Die Aufzeichnungen von diesem Theater befinden sich auf derselben Seite, deren obere Hälfte von den Skizzen aus dem Théâtre de Molière in Paris eingenommen wird. Wir vermögen aus diesem Blatt einige interessante Aufklärungen zu entnehmen.

Die Durchsicht der Skizzenbücher läßt erkennen, daß Gilly im Rahmen seines Pariser Aufenthaltes die Stadt außer einigen Excursionen in die nähere Umgebung nicht verlassen hat. Was ihm Frankreich geben konnte, bot ihm Paris zur Genüge. Er besuchte lediglich einige in der Nähe gelegene Schlösser und Landsitze.[143]) Den Beweis dafür, daß Gilly dennoch außer in Paris sich in zwei anderen französischen Städten aufgehalten hat, gibt neben der Skizze aus Le Havre eine solche aus Cherbourg.[144]) Beide Blätter sind jedoch im Zusammenhang mit Gillys Reise nach England

---

greifenden Augen", wie ihn Hermann Wendel im „Danton", Berlin 1930, p. 401, charakterisierte. Anschließend folgt eine Reihe mit Namen bezeichneter Porträts. Neben David der Architekt Soufflot, der Erbauer des Pantheons. Da Soufflot schon 1780 gestorben war, kann also diese 17 Jahre später entstandene Zeichnung nicht nach dem Leben angefertigt sein. Sie ist auch, wie der Zustand aller dieser verschiedenartig aufgenommenen und auf einem gemeinsamen Blatt zusammengefügten Darstellungen erkennen läßt, später in diese Reihe eingesetzt worden. Neben dem Bildnis Soufflots der Direktor der Pariser Sternwarte, Joseph-Jérôme Lalande, dit le François (1732—1807). Neben ihm comte Giuseppe Luigi Lagrange (1736—1813), Professor an der Ecole Polytechnique; von 1766—1787 Direktor der Académie des Sciences physico-mathématiques zu Berlin. Der folgende, Gauthier, war kein Mitglied des Instituts. Das Porträt des in Hauskleidung Dargestellten dürfte auch kaum im Institut entstanden sein. Der letzte ist Julien-David Le Roy (1724—1803), Mitglied der section des Antiquités et Monuments; seine epochemachende Publikation der Denkmäler Griechenlands hatte Gilly studiert. Näheres siehe Comte de Franqueville, Le premier siècle de l'Institut de France (25 octobre 1795—25 octobre 1895), Paris, 1895; 2 vol.

143) Trianon, Retraite, Montreuil, Auteuil, Bagatelle und Rincy. Dem Aufsatz Gillys über Bagatelle (s. S. 96, Anm. 178) schließt sich ein zweiter über Rincy an, der sich im 2. Teile der „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend" vom Jahre 1799 befindet: Beschreibung des Landsitzes Rincy, unweit Paris, vom Prof. und Ober-Hof-Bauinspector Gilly. Daselbst im Kupferbande Ansicht und Grundriß der Milchkammer zu Rincy, nach einer Zeichnung von Fr. Gilly, gestochen von Wachsmann. Rincy oder Raincy, nach älterer Schreibweise auch Rinsy und Reincy.

144) s. u. S. 57 ff.

entstanden, die er von Frankreich aus unternahm. Auf seiner großen Studienreise, die Gilly in den Jahren 1797 und 1798 von Berlin nach Frankreich und England führte, von dort über Hamburg nach Wien und wieder zurück nach Berlin, betraf ihn ein Mißgeschick, als er nach dreimonatlichem Aufenthalt in England nach Frankreich zurückkehrte, aber wegen Paß-Schwierigkeiten wieder nach England abgeschoben wurde. Der mit Vorsicht aufzunehmenden Mitteilung von Friedrich Gentz an Garve,[145]) Gilly sei von England nach Paris zurückgekehrt, (das er wegen seines ungültigen Passes kurz darauf wieder verlassen mußte, wobei es merkwürdig bleibt, daß man dem Inhaber des beanstandeten Passes den Weg in die Hauptstadt freigibt,) ist dennoch eher Glauben zu schenken als Gillys Biograph Levezow, dessen vielfachen Irrtümern bereits Friedrich Adler entgegentrat.[146]) Levezow behauptet,[147]) Gilly sei schon in Gravelines, östlich von Calais, angehalten worden. Demnach hätte Gilly den Weg über Calais nehmen müssen. Daß er aber den viel kürzeren durch die Normandie einschlug, beweisen die Aufzeichnungen von Le Havre und Cherbourg in seinem Skizzenbuch, welches keine Notizen aus Calais oder Gravelines enthält. Wir können also daraus schließen, daß Gilly seine zweimalige Fahrt nach England von Le Havre oder Cherbourg angetreten, bzw. sich in einer der beiden Städte nach seiner Rückkehr aus England aufgehalten hat, wobei es dahingestellt bleiben muß, ob er in der Zwischenzeit Paris noch einmal erreicht hat, von welchem Hafen er seine zweite, unfreiwillige Ueberfahrt antrat und in welcher zeitlichen Abfolge überhaupt er die beiden Städte betrat. Denn in Anbetracht ihrer nicht sehr großen Entfernung voneinander besteht noch die Möglichkeit, daß Gilly sie auf einer der verschiedenen Etappen — Hinfahrt, Rückfahrt und abermalige Hinfahrt — im Zusammenhang besucht hat.

Es ist bezeichnend für das große Interesse, welches Gilly auf seinen Reisen allen Theaterbauten entgegenbrachte, daß er sich auch in Le Havre sofort dem Theater zuwendet. Ebenso wie bei seinem Besuch in Versailles, wo er sich ausschließlich mit dem Theater beschäftigt, verhält es sich auch bei seinem Aufenthalt in Le Havre: die Aufzeichnungen über das Theater sind das einzige Beispiel dafür, was von den Bauten dieser Stadt seine Aufmerksamkeit erregen konnte.

Das Skizzenblatt stellt eine äußerst sorgfältig durchgeführte Aufnahme des Theaters dar; die Zeichnung wurde zuerst in Blei skizziert und dann in Tusche ausgeführt. In einer Außenansicht, die wir in den meisten Fällen der Pariser Theaterstudien entbehren müssen, wird die Struktur des Theaters lebendig. Vor eine breite, schmucklose Fassade mit regelmäßiger Fensteranordnung legt sich in ganzer Frontbreite bis zur Höhe des ersten Stockwerks ein Vorbau, in dem sich die Eingangshalle befindet. Diese öffnet sich nach außen in drei von Pfeilern getragenen Arkaden. Ueber der Halle liegt ein breiter, offener Balkon, der sich vor den fünf hohen Fenstern des Foyers hinzieht.

---

[145]) Schmitz, Baumeister, s. S. 12.

[146]) Friedrich Adler, Friedrich Gilly — Schinkels Lehrer. Zentralblatt der Bauverwaltung, 1881.

[147]) Konrad Levezow, Denkschrift auf Friedrich Gilly, Berlin, 1801.

Die Grundrisse und Schnitte des Innern vervollständigen das Gesamtbild des Theaters. Von den beiden Grundrissen stellt der untere das Erdgeschoß, der obere den Ersten Rang dar. Der Saal hatte eine ovale Form. Im oberen Grundriß wird das Oval durch eine punktierte Linie von Gilly geschlossen, ohne daß es die Bühne berührte. Wir sahen, daß Gilly schon mehrmals bei den Pariser Theatern diesen Versuch unternommen hatte, der in diesem Falle mit dem Théâtre de la Cité übereinstimmt. [148]) Vor dem Proscenium lag ein Orchesterraum und daran anschließend, bis zur Mitte des Saales, das mit Sitzplätzen versehene Parkett. Auf die Tatsache, daß man in jener Zeit begonnen hatte, Bänke für die Zuschauer im Parterre aufzustellen, wurde bei der Beschreibung der Oper in Paris hingewiesen. [149]) Die Bühnenbreite wird von Gilly mit „circa 36—38'" angegeben, was etwa derjenigen in den größeren Pariser Theatern entspricht. [150]) Im Ersten Rang markiert Gilly wieder den Platz für die Oefen. Ein solcher befand sich in den Ecken an der Rückwand des Korridors, von dem man zu den Logen gelangte. Ein Ofen stand auch an der Querwand im Foyer; ihm gegenüber war der Platz für den Eisverkäufer, was Gilly alles sorgsam notiert. Die Anordnung der in diesem Grundriß eingezeichneten Ränge erhellt aus dem Längsschnitt, den Gilly durch das ganze Theater legt. Danach erhoben sich über den Logen des Ersten Ranges noch zwei weitere Ränge. Die in starker Wölbung ansteigende Decke flachte in der Mitte erheblich ab, sodaß sie im Querschnitt, wie es Gilly zeigt, das Bild eines riesigen Korbbogens darstellt, der den Saal überspannt. Die unter der Decke befindlichen loges du cintre findet Gilly, wie in Paris, so auch hier wieder. Ein Grundriß der Decke zeigt, wie diese in vier gleichmäßig voneinander entfernten flachen Bögen in die Wölbung der Decke einschneiden. Wie im Théâtre de l'Odéon in Paris war auch hier die Oeffnung über der Bühne nicht mit Plätzen versehen. Gegenüber den anderen Theaterskizzen enthält sich die Darstellung, die Gilly von diesem Theater gibt, jeglicher Angaben über technische oder dekorative Details. Wir haben in der sehr sauberen und mit viel Muße angefertigten Arbeit die sachgemäße Aufnahme eines Bauwerkes zu erblicken, welche es gestattet, ein vollständiges Bild des dargestellten Theaters zu rekonstruieren.

Eine weitere und sehr hübsche Illustrierung findet der durch die Theateraufnahme bekundete Aufenthalt Gillys in Le Havre durch seine Zeichnung des bei Le Havre gelegenen Cap de la Hève. Die reizvolle Landschaftsstudie trägt die Unterschrift „Vue de la Hève". Sie möge neben dem besonderen Zweck, zu dem sie hier angeführt ist, das Bild von dem Schaffen Gillys, wie es aus der vorliegenden Untersuchung seiner Reiseskizzen hervorgeht, erweitern helfen und zeigen, daß Gilly über nicht geringe Fähigkeiten im Staffage- und Landschaftszeichnen verfügte, wie es zahlreiche seiner Blätter mit Landschaftsdarstellungen erweisen, und daß er seinen architektonischen Darstellungen sehr wohl auch den land-

Abb. 80; Gilly-Skizze (18).

[148]) vergl. S. 49 u. 54.
[149]) siehe S. 16.
[150]) Eine zusammenfassende Uebersicht über die von Gilly ermittelten Maße der Bühnenbreite siehe S. 67.

schaftlichen Rahmen zu geben imstande war.[151]) Die Umrisse des Felsens gibt er in zarten Strichen wieder. Auf der Höhe stehen zwei Leuchttürme, die sich bis heute erhalten haben. Sie wurden im Jahre 1775, 23 Jahre bevor Gilly das Cap de la Hève besuchte, errichtet. Noch heute dienen sie mit ihren Blinkfeuern der Kenntlichmachung des Vorgebirges für die Schiffahrt.[152]) Eine Gegenüberstellung der Gillyschen Zeichnung mit den beigegebenen Photographien der Landschaft, wie sie sich heute darstellt, läßt die Uebereinstimmung, besonders in den Konturen des Felsvorsprunges, sichtbar werden.

Abb. 81 und 82.

Ebenso wie diese Zeichnung, in der wir mit Gewißheit den Entstehungsort erkennen können, uns dazu verhilft, den Spuren Gillys zu folgen, ist das der Fall bei dem schon genannten Blatte, welches in Cherbourg entstanden ist. Die Skizze nimmt das rechte obere Viertel eines Blattes ein, auf dem sich im übrigen Notizen über Pariser Wohnbauten befinden. Die Zeichnung trägt die Unterschrift „Casernes à Cherbourg". Wir blicken durch den von zwei Torgebäuden flankierten Eingang über den von Mauern umschlossenen Hof, der im Hintergrunde von einem langgestreckten, von Flügelbauten eingefaßten Gebäudekomplex begrenzt wird. Ein Grundriß veranschaulicht die Gesamtform der Anlage und ergänzt das perspektivische Schaubild. Das Interesse Gillys gilt diesmal den im Vordergrunde sichtbaren Torgebäuden. Er zeichnet das zur Rechten befindliche „Wachhaus" mit aller Klarheit, für die der umgehende Hintergrund nur eine Folie bedeutet. Das niedrige, konisch nach oben sich verjüngende und breit gelagerte Gebäude wird in vorzüglichen Verhältnissen von einem nur flach ansteigenden pyramidenförmig abgetreppten Dach bedeckt. Es ist nicht zu verwundern, wenn dieser bescheidene Bau in der Prägnanz seiner Ausdrucksform und seiner kubischen Geschlossenheit dem künstlerischen Gefühl sowohl wie dem architektonischen Empfinden Gillys als ihm Wesensverwandtes aufs stärkste entgegenkam. Grundriß und Querschnitt runden das Gesehene ab und halten, mit einigen Beischriften versehen — „Wachhaus gewölbt", „die Decke des linken Wachhauses eingefallen" — den ursprünglichen Eindruck fest.

Abb. 83. Gilly-Skizze (19); rechts oben.

Zu dieser Zeichnung befindet sich im Skizzenbuche eine Replik, sehr wahrscheinlich ebenfalls von der Hand Gillys. Dies ist der einzige Fall, daß er eine Zeichnung wiederholt; und dies nicht etwa in einer Variation, sondern so, daß sich die Fluchtlinien aufs Haar genau mit denen der vorangegangenen Zeichnung decken. Unter der perspektivischen Ansicht befinden sich wiederum die Grundrisse und Schnitte. Die Strichführung ist indessen bedeutend oberflächlicher und ohne die exakte Bestimmtheit der vorigen Zeichnung. Außer dem Hinweis „Casernes à Cherbourg" fehlen weitere Beischriften.

Abb. 84. Gilly-Skizze (20); untere Hälfte.

Abgesehen von der Fähigkeit Gillys, nicht nur monumentale Vorbilder, sondern auch seine eigenen Zeichnungen mit der denkbar größten Ueber-

[151]) Vier getuschte Landschaften im Kupferstichkabinett zu Berlin. Vergl. Elfried Bock, Die deutschen Meister, Staatliche Museen zu Berlin; Berlin, 1921, S. 172, Nr. 7234—37.

[152]) Der südliche der Türme, welcher allein zugänglich ist, besitzt noch das alte Oelfeuer, während das des nördlichen mit Elektrizität gespeist wird. Im Skizzenbuche Gillys befindet sich — ein weiterer Hinweis auf seinen Aufenthalt in Havre — eine Zeichnung von einem der Türme mit der Unterschrift „Leuchtthurm bey Havre".

einstimmung zu kopieren, bleibt das letztere doch eine Tatsache, die, vorausgesetzt, daß die Wiederholung von seiner Hand ist, man nur schwer zu verstehen glaubt, wenn man an das Temperament des Künstlers Gilly denkt. Wenn man aber neben diesem nicht den Architekten Gilly vergißt, dessen Kennzeichen es ist, daß er seinen Plänen nur durch sachliche Ueberlegung und eine in gewissenhafter Beharrlichkeit durchgeführte Zeichnung zum Ausdruck verhelfen kann, so sind hiermit die beiden Komponenten gegeben, aus denen baukünstlerisches Schaffen erwächst. Zu gleichen Teilen zeugen die Skizzen Gillys von dem lebendigen Impuls eines beweglichen Geistes und tragen zugleich das Gepräge einer sachlich-nüchternen Wiedergabe des Vorbildes. Es darf nicht vergessen werden, daß wir in diesen Arbeiten keine Entwurfsskizzen, sondern Studienblätter vor uns haben. So wird sich auch dieses Beispiel einer Wiederholung, was auch immer Gilly dazu veranlaßt haben mag, dem Gesamtbild seiner Schaffensweise einordnen lassen.

C) Zusammenfassung

a) Die von Gilly aufgenommenen Theater und die Bedeutung seiner Skizzen.

Wenn hiermit die Untersuchung über Gillys Theaterstudien beendet ist, so wird es zu einer klärenden Uebersicht beitragen, wenn die französischen Theater noch einmal einer zusammenfassenden Schlußbetrachtung unterzogen werden. Es gilt indessen nicht nur, die einzelnen Studienobjekte Gillys summarisch und in ihrer jeweiligen Auswertung, die sich im einzelnen bereits in der voraufgegangenen Untersuchung ergeben hatte, zusammenzustellen. Der Schwerpunkt liegt auf der Klärung der Gillyschen Studienblätter. Daher darf neben der Deutung der fast ausnahmslos untergegangenen französischen Theaterbauten, die als der Gegenstand der Gillyschen Forschung einen so breiten Raum in dieser Untersuchung einnehmen mußten, das dokumentarische Skizzenblatt Gillys nicht zurückstehen. Es hat in seiner lebendigen Handschrift der wissenschaftlichen Betrachtung ein Mittel an die Hand gegeben, dem Studium der französischen Theaterbaukunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts als Quelle zu dienen. Doch läßt es zugleich die Grenzen erkennen, die ihm neben den vielfältigen Einzelbeobachtungen in dieser Eigenschaft gegeben sind. Denn Gilly ging unter bestimmten Voraussetzungen an die Aufnahme der Theater heran; er hatte für gewisse Erscheinungen ein Hauptinteresse, demgegenüber er anderes vernachlässigte; abgesehen von den Hauptgesichtspunkten gleichen sich andererseits die wenigsten Skizzen in dem, was sie enthalten. Kurz, bei einem rückschauenden Blick möge der Arbeitsweise Gillys gedacht werden, um so die Gesamterscheinung dieses Theaterstudiums abzurunden.

Anzahl und Ortsbezeichnung der Theater.

Das Material, mit dem Gilly sich beschäftigt hat, umfaßt, wie es aus dieser Darstellung hervorgeht, 16 Theater.

1. Théâtre de l'Odéon
2. Théâtre de l'Opéra
3. Théâtre-Français
4. Théâtre des Italiens
5. Théâtre Feydeau
6. Théâtre des Jeunes Artistes
7. Theater im Schloß zu Versailles
8. Theater im Garten von Klein-Trianon
9. Théâtre des Variétés
10. Théâtre Louvois
11. Théâtre du Vaudeville
12. Théâtre de la Cité
13. Théâtre de Molière
14. Théâtre d'Emulation
15. Projekt eines Opernhauses in Paris
16. Theater in Le Havre.

Die Mehrzahl dieser Theater befindet sich in Paris. Es sind die folgenden zwölf Bauten:

1. Théâtre de l'Odéon
2. Théâtre de l'Opéra
3. Théâtre-Français
4. Théâtre des Italiens
5. Théâtre Feydeau
6. Théâtre des Jeunes Artistes
7. Théâtre des Variétés
8. Théâtre Louvois
9. Théâtre du Vaudeville
10. Théâtre de la Cité
11. Théâtre de Molière
12. Théâtre d'Emulation.

Zwei Theater hat Gilly in der Umgebung von Paris aufgesucht:

1. Theater im Schloß zu Versailles
2. Theater im Garten von Klein-Trianon.

Ein einziges Theater liegt nicht im Bannkreise der Hauptstadt:
Theater in Le Havre.

Sämtliche Skizzen Gillys sind nach ausgeführten Bauten angefertigt worden, bis auf eine:
Projekt eines Opernhauses in Paris.

Blattgröße, Umfang und Genauigkeit der Aufnahme.

Bei der Frage nach dem Aussehen dieser Skizzen ist zunächst, was die Größe der Blätter anbetrifft, festzustellen, daß sich die äußersten Maße zwischen 11 × 16,6 und 25 × 38,4 cm bewegen. Die in der Abbildung 38, Gilly-Skizze 5, zusammengestellten Blätter mit dem Théâtre du Vaudeville und dem Théâtre des Italiens stellen sich als die kleinsten dar. Ersteres, welches auf der Rückseite die tagebuchartigen Notizen mit den Aufzeichnungen vom Théâtre de l'Odéon (Abb. 14, Gilly-Skizze 1) enthält, hat eine

Größe von 11 × 17, letzteres von 11 × 16,6 cm. Das größte der Skizzenblätter von 25 × 38,4 cm ist die Darstellung der Außenansicht des Théâtre Feydeau (Abb. 43, Gilly-Skizze 8).

Die Betrachtung der Gillyschen Aufnahmen unter einem rein quantitativen Gesichtspunkt ergibt, daß die dürftigsten Aufzeichnungen das Théâtre de l'Odéon betreffen;[153]) sie befinden sich versteckt unter den Notizen seiner Tageserlebnisse. Den breitesten Raum nehmen dagegen die Skizzen vom Théâtre Feydeau ein. Es sind drei Blätter mit diesen Aufzeichnungen erhalten. Gilly hat in denselben die Aufnahme der Umgebung des Theaters mit einbezogen, und so füllt er noch zwei weitere Blätter mit der Rue des Colonnes. Abgesehen von gelegentlichen kleinen Bemerkungen über die Lage des Theaters, wobei er den Namen der das Theater umgebenden Straßen einschreibt, wiederholt sich der Fall einer genauen Situationsskizze über die Umgebung des Theaters nur noch einmal beim Théâtre de la Cité.

Die Frage nach dem Umfang der einzelnen Theateraufnahme erweitert sich zu der Betrachtung über ihre Genauigkeit. Denn nicht alle Zeichnungen sind mit der gleichen Gründlichkeit durchgeführt. Es ist jedoch nicht zu vergessen, daß diese Zeichnungen Gillys ihrem Charakter entsprechend gar keinen Anspruch auf etwaige Bewertung nach einer im vollen Umfange durchgeführten Gründlichkeit stellen wollen. Da es keine mit allen dazu gehörigen Massen und Details versehenen Bauaufnahmen sind, mit deren Hilfe es möglich wäre, das Vorbild genau und mit allen Einzelheiten zu rekonstruieren, ergibt sich von selbst ihre Eigenschaft als Studienblätter, in denen Gilly einen mehr oder weniger flüchtigen Eindruck für sich festhalten wollte. Unter diesem Gesichtspunkt, wobei die Bewertung der Skizze, ob genau oder ungenau, vollständig oder unvollständig, nicht ins Gewicht fällt, ergibt sich dennoch, daß Gilly seine Skizzen so angefertigt hat, daß bei der Mehrzahl ein geschlossener Eindruck hervorgerufen wird.

Vollständiger Eindruck:

1. Théâtre de l'Odéon
2. Théâtre de l'Opéra
3. Théâtre-Français
4. Théâtre Feydeau
5. Theater im Schloß zu Versailles
6. Theater im Garten von Klein-Trianon
7. Théâtre Louvois
8. Théâtre de la Cité
9. Théâtre Molière
10. Théâtre d'Emulation
11. Theater in Le Havre.

Unvollständiger Eindruck:

1. Théâtre des Italiens

153) Abgesehen von der Aquarellstudie des Théâtre de l' Odéon. Ueber ihre Sonderstellung siehe S. 62. f.

2. Théâtre des Jeunes Artistes
3. Théâtre des Variétés
4. Théâtre du Vaudeville
5. Projekt eines Opernhauses in Paris.

Bei diesen fünf Theatern also müssen wir uns mit einem nur unvollkommenen Eindruck des Vorbildes begnügen.[154]) Die elf übrigen indessen vermitteln uns eine klare Anschauung des Theaters.

Außen- und Innenaufnahmen.

Zur Ergänzung dieser qualitativen Betrachtung der Skizzen ist hinzuzufügen, daß der Eindruck von einem Ganzen, den die Skizzen der elf genannten Theater hervorrufen, auf verschiedenen Wegen zustandekommt. Er erstreckt sich durchaus nicht immer auf den gesamten Bau. Aeußeres wie Inneres sowohl umfassen die Skizzen von nur zwei Theatern:

1. Théâtre de la Cité
2. Theater in Le Havre.

Bei einem Theater beschränkt sich Gilly lediglich auf das Äußere:

Théâtre Feydeau.

Bei den acht übrigen, der Mehrzahl, gehört sein Interesse ausschließlich dem Innern:

1. Théâtre de l'Odéon
2. Théâtre de l'Opéra
3. Théâtre-Français
4. Theater im Schloß zu Versailles
5. Theater im Garten von Klein-Trianon
6. Théâtre Louvois
7. Théâtre de Molière
8. Théâtre d'Emulation.

Den gleichen Eindruck von einer Betonung des Innern gegenüber der Gesamtaufnahme gewinnt man auch aus der Darstellung der fünf Theater, die wir wegen ihrer skizzenhaft-flüchtigen Unvollständigkeit den elf ausführlicheren Skizzen gegenüberstellten. Gilly hat bei diesen Bauten eine gemeinsame Darstellung des Aeußern und Innern nicht berücksichtigt. Das Aeußere allein beschäftigte ihn nur bei einem Theater:

Théâtre des Jeunes Artistes.

Die vier übrigen zeigen ausschließlich Andeutungen des Innenausbaues.

Technik und Entstehung der Skizzen.

Bevor wir dazu übergehen, die Interessengebiete Gillys festzulegen, muß bei der Beobachtung des äußeren Eindruckes der Skizzen noch ein Wort über die Technik und die Art ihrer Darstellung gesagt werden, woraus sich eine Schlußfolgerung ergibt, die die Umstände ihrer Entstehung betrifft.

Wenn bei der Beurteilung über die quantitativ inhaltlichen Ausmaße der Skizzen die des Théâtre de l'Odéon als die spärlichsten bezeichnet wurden, so erfährt die Wiedergabe dieses Theaters eine bedeutende Bereicherung durch die Aquarellstudie des Saales. Diese nimmt insofern eine

[154]) Ueber die Ergänzung der Gillyschen Darstellung durch überlieferte Stiche s. S. 63

Sonderstellung ein, als sie die einzige farbige Darstellung Gillys unter den Pariser Theaterskizzen ist. Alle übrigen Skizzen sind mit schwarzer Tusche gezeichnet. Derartig sorgfältig ausgeführte Zeichnungen, von denen noch weitere heranzuziehen sind, können nur in Muße entstanden sein. Während die meisten Skizzen, worauf schon in der Beschreibung hingewiesen wurde, entstanden sind, wenn Gilly die Theater bei Gelegenheit einer Aufführung besuchte, ist die farbige Odeon-Zeichnung zweifellos bei einem zweiten Besuch Gillys im leeren Theater entstanden. Andere Zeichnungen jedoch wird Gilly am Reißbrett ausgeführt haben. Diese Blätter, die eine Vorzeichnung mit Bleistift erkennen lassen, sind mit Ziehfeder und Zirkel ausgeführt. Zu diesen Studien gehören:

1. Théâtre des Variétés
2. Théâtre Feydeau
3. Theater in Le Havre.

Die Darstellungen dieser drei Theater sind also nicht so, wie sie uns überliefert sind, im Angesicht des Vorbildes entstanden, sondern nur in einer Bleistiftvorzeichnung, welche Gilly zu Hause in Tusche ausgeführt hat.

Der dokumentarische Wert der Skizzen.

Wenn wir bei fünf der Gillyschen Darstellungen wegen ihrer Unvollständigkeit uns nur mit einem unzureichenden Eindruck des Theaters begnügen mußten, erfährt das Bild von zweien dieser Bauten eine Ergänzung durch die Ueberlieferung zeitgenössischer Darstellungen. Es sind das Théâtre des Italiens und das Théâtre des Jeunes Artistes. Wenn für die übrigen drei die Skizzen Gillys einen nur bescheidenen Urkundenwert für die Existenz dieser nicht weiter überlieferten Theater haben, so ist diese Bedeutung bei weitem größer bei denjenigen Skizzen, die in der Geschlossenheit ihrer Darstellung vorzüglich dazu geeignet sind, mit Recht als das einzige Dokument jener untergegangenen französischen Theater angesprochen zu werden, von denen sich außer der Zeichnung Gillys nichts erhalten hat. Ein derartiger dokumentarischer Wert eignet im ganzen, wie auch aus dem zweiten Teil der Gesamtaufstellung ersichtlich ist, unter den Gillyschen Zeichnungen den Darstellungen folgender acht Theater:

1. Théâtre des Variétés
2. Théâtre Louvois
3. Théâtre du Vaudeville
4. Théâtre de la Cité
5. Théâtre de Molière
6. Théâtre d'Emulation
7. Projekt eines Opernhauses in Paris
8. Theater in Le Havre.

Für die übrigen acht Theaterskizzen Gillys war es möglich, zur Gegenüberstellung mit den dargestellten Bauten überlieferte Abbildungen oder Rekonstruktionszeichnungen heranzuziehen, wie es im ersten Teil der Gesamtaufstellung geschehen ist.

Das Schicksal der Theater und ihre Lage.

Bevor wir uns einem Ueberblick dessen zuwenden, was den Inhalt der von Gilly in den Theatern festgestellten Beobachtungen ausmacht, sei über das Schicksal dieser Theater folgendes festgestellt. Bei der Frage: welche Theater sind noch vorhanden, welche sind verschwunden, ergibt sich, daß kein Theater sich mehr in dem Zustand befindet, in dem Gilly es gesehen hat. Zwei Theater allein haben sich in ihrer wesentlichsten Erscheinung aus jener Zeit erhalten:

1. Theater im Schloß zu Versailles
2. Theater im Garten von Klein-Trianon.

Das erstere wurde unter der Regierung des Königs Louis-Philippe einigen Umbauten und Veränderungen unterworfen, die jedoch die Gesamtanlage und die Dekorationen im wesentlichen nicht berührten.

Zwei weitere Theater haben ferner ihr Gepräge aus der Zeit Gillys, wenn auch unter anderen Umständen, bewahrt:

1. Théâtre de l'Odéon
2. Théâtre-Français.

Das Aeußere sowie die Eingangsräume sind mit dem ehemaligen Zustand identisch; doch besitzen beide Theater einen neuen Saal. Ersteres wurde im Jahre 1799 durch Brand zerstört und nach den alten Plänen wieder aufgebaut. Letzteres wurde nach einem Brande im Jahre 1900 völlig restauriert.

Die übrigen elf von Gilly behandelten Theater sind abgerissen. Lediglich das Théâtre des Variétés wurde im Jahre 1831 umgebaut, wodurch es jedoch derart verändert wurde, daß es mit dem ehemaligen Zustand nicht mehr zu vergleichen ist. Heute heißt das Theater, welches diese Stelle einnimmt, Théâtre au Palais-Royal.

Soweit die ehemalige Lage der Theater noch zu erkennen oder mit Hilfe einer Situationsskizze Gillys festzustellen ist, ergibt sich für den einzelnen Fall folgende Situation:

1. Théâtre de l'Opéra — Square Louvois;
2. Théâtre des Italiens — Opéra-Comique;
3. Théâtre Feydeau — Wohnbauten im Zuge der Rue Feydeau;
4. Théâtre Louvois — Gemeindeschule an der Rue de Louvois;
5. Théâtre de la Cité — Tribunal de Commerce.

Unter den abgetragenen Theaterbauten ist außer den fünf genannten die genaue Lage der fünf übrigen nicht mehr festzustellen. Dies sind:

1. Théâtre des Jeunes Artistes
2. Théâtre du Vaudeville
3. Théâtre de Molière
4. Théâtre d'Emulation
5. Theater in Le Havre.

b) Der Inhalt der Skizzen.

Gegenstand der Aufnahme.

Wie wir bereits festgestellt haben, bewegt sich das Interesse Gillys hauptsächlich um die Wiedergabe des Innern der Theater. Wir müssen

infolgedessen bei der Mehrzahl der Skizzen auf eine Außenansicht verzichten. Drei Theater lediglich hat Gilly in ihrer äußeren Erscheinung festgehalten:

1. Théâtre des Jeunes Artistes
2. Théâtre de la Cité
3. Theater in Le Havre.

Bei der Feststellung des inneren Aufbaus geht Gilly fast stets von den gleichen Gesichtspunkten aus. Er zeichnet natürlich in den einzelnen Theatern nicht stets die gleichen Teile; jedoch ist festzustellen, daß er bei der Aufnahme der wesentlichsten Bestandteile in der Mehrzahl die folgenden sechs Punkte berücksichtigte:

1. Bei 13 Theatern: Grundriß
2. „ 12 „ Längsschnitt
3. „ 10 „ Bühnenbreite
4. „ 8 „ Decke
5. „ 7 „ Bühnenrahmen
6. „ 7 „ Vestibül.

Es ist noch zu bemerken, daß er bei zwei Theatern einen Querschnitt und bei acht Theatern eine Angabe über die Lage hinzufügt.

Eine Zusammenstellung ergibt umstehendes Bild.

Die Form des Saales.

Eine Uebersicht über die Grundform der 16 von Gilly aufgenommenen Theater zeigt, daß fünf Theater einen runden Saal besaßen, sieben einen ovalen und vier einen rechteckigen Saal mit kreisrundem Abschluß:

Runder Saal.

1. Théâtre de l'Odéon
2. Théâtre Feydeau
3. Théâtre Louvois
4. Théâtre du Vaudeville
5. Projekt eines Opernhauses in Paris.

Ovaler Saal.

1. Théâtre de l'Opéra
2. Théâtre-Français
3. Theater im Schloß zu Versailles
4. Theater im Garten von Klein-Trianon
5. Théâtre des Variétés
6. Théâtre de la Cité
7. Theater in Le Havre.

Rechteckiger Saal mit kreisrundem Abschluß.

1. Théâtre des Italiens
2. Théâtre des Jeunes Artistes
3. Théâtre de Molière
4. Théâtre d'Emulation.

Vestibül	Grundriss	Längsschnitt	Querschnitt	Bühnenrahmen	Bühnenbreite	Decke	Lage
Odeon	Odeon	Odeon	Odeon		Odeon	Odeon	
Oper	Oper	Oper		Oper	Oper		Oper
Français	Français	Français		Français	Français		Français
Italiens	Italiens	Italiens		Italiens			
	Versailles	Versailles			Versailles		
	Trianon	Trianon			Trianon		
	Variétés	Variétés				Variétés	Variétés
Louvois	Louvois	Louvois		Louvois	Louvois	Louvois	Louvois
		Vaudeville		Vaudeville		Vaudeville	
Cité	Cité	Cité			Cité		Cité
	Molière		Molière	Molière	Molière	Molière	Molière
	d' Emulation			d' Emulation	d' Emulation	d' Emulation	d' Emulation
	Opernprojekt	Opernprojekt				Opernprojekt	
Le Havre	Le Havre	Le Havre			Le Havre	Le Havre	
(7)	(13)	(12)	(2)	(7)	(10)	(8)	Feydeau (8)

Bühnenmaße.

Die einzigen Maße, die Gilly in seinen Skizzen eingeschrieben hat, betreffen die Bühnenbreite, das „Proscenium". Daraus ist zu schließen, daß die Breite der Bühnenöffnung für Gilly von besonderem Interesse und zugleich ein Maßstab für die Größe und Bedeutung des Theaters war. Jede der zehn ausführlich hier behandelten Skizzen, die sich mit dem Inneren beschäftigen, enthält die Angabe der Bühnenbreite. Wenn wir für das Théâtre Feydeau und das Théâtre des Jeunes Artistes, von denen Gilly nur die Fassade zeichnete, sowie für die unvollständige Skizze des Théâtre des Italiens die Bühnenmaße hinzunehmen, wie sie sich nach den von Legrand überlieferten maßstäblichen Abbildungen ergeben, so erhalten wir folgende Uebersicht über die von Gilly ermittelten Maße der Bühnenbreite:

1.	Théâtre de l'Odéon:	36' =	11,70 m
2.	Théâtre de l'Opéra:	40' =	13,00 m
3.	Théâtre-Français:	38' =	12,35 m
4.	Theater im Schloß zu Versailles:	40' =	13,00 m
5.	Theater im Garten von Klein-Trianon:	20' =	6,50 m
6.	Théâtre Louvois:	40' =	13,00 m
7.	Théâtre de la Cité:	28' =	9,10 m
8.	Théâtre de Molière:	30' =	9,75 m
9.	Théâtre d'Emulation:	28' =	9,10 m
10.	Theater in Le Havre circa:	38' =	12,35 m
11.	Théâtre des Italiens:		8,00 m
12.	Théâtre Feydeau:		13,00 m
13.	Théâtre des Jeunes Artistes:		6,50 m

Es zeigt sich also, daß die größte Bühnenbreite 13,00 m beträgt, wie sie sie neben der Oper in Versailles die Oper in Paris, das Théâtre Feydeau und Théâtre Louvois als die größten Bühnen der Hauptstadt besaßen. Das Theater in Le Havre steht mit der nur um ein weniges geringeren Bühnenbreite von 12,35 m auf der gleichen Stufe wie das Théâtre-Français in Paris. Die gleichen Bühnenmaße haben ferner Théâtre de la Cité und Théâtre d'Emulation, sowie das Theater im Garten von Klein-Trianon und das Théâtre des Jeunes Artistes. Die beiden letzteren haben mit 6,50 m die geringste Bühnenbreite unter den Theatern, mit deren Studium Gilly sich beschäftigte.

Gesamtmaße.

Wenn, wie schon gesagt wurde, die Außenmaße der Bühne einen Schluß auf die Größe und den Umfang des Theaters in etwa zulassen, so mögen die spärlichen Maßbezeichnungen Gillys über das Proscenium im folgenden eine Erweiterung erfahren in der Zusammenstellung der wichtigsten Raumgrößen jener dreizehn Theater, soweit sie an Hand der überlieferten Stiche Legrands und mit Hilfe der Gillyschen Skizzen noch festzustellen sind:

1. Théâtre de l'Odéon.

Außenmaße:

Tiefe = 56,00 m
Breite = 37,00 m
Höhe = 18,00 m

Vestibül:

Länge = 7,50 m
Breite = 7,50 m

Foyer:

Länge = 12,00 m
Breite = 5,50 m

Saal:

Tiefe = 15,00 m
Breite = 19,00 m

Bühnenraum:

Tiefe = 20,00 m
Breite = 24,00 m

Proscenium:

Breite = 11,70 m

2. Théâtre de l'Opéra.

Außenmaße:

Tiefe = 58,00 m
Breite = 38,00 m

Vestibül:

Länge = 22,00 m
Breite = 8,00 m

Saal:

Tiefe = 20,00 m
Breite = 21,00 m

Bühnenraum:

Tiefe = 23,40 m
Breite = 23,40 m

Proscenium:

Breite = 13,00 m

3. Théâtre-Français.

Außenmaße:

Tiefe = 49,50 m
Breite = 32,50 m
Höhe = 25,60 m

Vestibül:

Tiefe = 18,00 m
Breite = 24,00 m
Höhe = 3,60 m

Saal:

Tiefe = 17,50 m

Breite = 21,00 m
Höhe = 18,00 m

Bühnenraum:

Tiefe = 22,40 m
Breite = 22,40 m

Proscenium:

Breite = 12,35 m

4. Theater im Schloß zu Versailles.

Außenmaße:

Tiefe = 65,00 m
Breite = 37,40 m

Vestibül:

Länge = 24,50 m
Breite = 7,00 m

Saal:

Tiefe = 24,30 m
Breite = 21,00 m

Bühnenraum:

Tiefe = 27,60 m
Breite = 21,00 m

Proscenium:

Breite = 13,00 m

5. Theater im Garten von Klein-Trianon.

Außenmaße:

Tiefe = 32,50 m
Breite = 13,00 m

Saal:

Tiefe = 9,50 m
Breite = 9,70 m

Bühnenraum:

Tiefe = 12,50 m
Breite = 9,75 m

Proscenium:

Breite = 6,50 m

6. Théâtre Louvois.

Vestibül:

Länge = 15,18 m
Breite = 7,60 m

Saal:

Tiefe = 21,70 m
Breite = 23,90 m
Höhe = 24,40 m

Proscenium:

Breite = 13,00 m

7. Théâtre de la Cité.

Saal:

Tiefe = 16,40 m
Breite = 16,25 m

Proscenium:

Breite = 9,10 m

8. Théâtre de Molière.

Saal:

Tiefe = 13,80 m
Breite = 14,65 m

Proscenium:

Breite = 9,75 m

9. Théâtre d'Emulation.

Saal:

Tiefe = 20,48 m
Breite = 10,60 m

Proscenium:

Breite = 9,10 m

10. Theater in Le Havre.

Außenmaße:

Breite = 26,75 m

Foyer:

Länge = 14,30 m
Breite = 4,70 m

Saal:

Tiefe = 21,15 m
Breite = 19,10 m
Höhe = 23,80 m

Proscenium:

Breite = 12,35 m

11. Théâtre des Italiens.

Außenmaße:

Tiefe = 36,00 m
Breite = 25,00 m
Höhe = 21,00 m

Vestibül:

Länge = 10,00 m
Breite = 6,00 m

Saal:

Tiefe = 12,50 m
Breite = 12,50 m

Bühnenraum:

Tiefe = 14,00 m
Breite = 14,00 m

Proscenium:

Breite = 8,00 m

12. **Théâtre Feydeau.**

Außenmaße:

Tiefe = 46,00 m
Breite = 27,50 m
Höhe = 17,50 m

Vestibül:

Breite = 7,00 m

Saal:

Tiefe = 14,00 m
Breite = 21,00 m
Höhe = 18,35 m

Bühnenraum:

Tiefe = 15,60 m
Breite = 22,75 m

Proscenium:

Breite = 13,00 m

13. **Théâtre des Jeunes Artistes.**

Außenmaße:

Tiefe = 31,25 m
Breite = 12,50 m
Höhe = 11,00 m

Vestibül:

Länge = 6,75 m
Breite = 3,00 m

Saal:

Tiefe = 13,00 m
Breite = 9,60 m

Bühnenraum:

Tiefe = 8,25 m
Breite = 9,60 m

Proscenium:

Breite = 6,50 m

Aus der umstehenden Zusammenstellung (S. 72) ergibt sich, daß den größten äußeren Umfang unter den Theatern die Oper in Versailles besitzt. Sie mußte allerdings nach den von Mansart vorbestimmten Abmessungen die ganze Tiefe des nördlichen Seitenflügels des Schlosses einnehmen. Unter den Pariser Theatern stellt sich als das größte Bauwerk die Oper dar. Ihr folgen das Odeon, Théâtre-Français und Théâtre

	Odeon	Oper	Français	Versailles	Trianon	Louvois	Cité	Molière	d' Emulation	Le Havre	Italiens	Feydeau	Jeunes Artistes
Außenmaße													
Tiefe	56,00 m	58,00 m	49,50 m	65,00 m	32,50 m	—	—	—	—	—	36,00 m	46,00 m	31,25 m
Breite	37,00 m	38,00 m	32,50 m	37,40 m	13,00 m	—	—	—	—	26,75 m	25,00 m	27,50 m	12,50 m
Höhe	18,00 m	—	25,60 m	—	—	—	—	—	—	—	21,00 m	17,50 m	11,00 m
Vestibül													
Länge	7,50 m	22,00 m	18,00 m	24,50 m	—	15,18 m	—	—	—	—	10,00 m	—	6,75 m
Breite	7,50 m	8,00 m	24,00 m	7,00 m	—	7,60 m	—	—	—	—	6,00 m	7,00 m	3,00 m
Höhe	—	—	3,60 m	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Foyer													
Länge	12,00 m	—	—	—	—	—	—	—	—	14,30 m	—	—	—
Breite	7,50 m	—	—	—	—	—	—	—	—	4,70 m	—	—	—
Saal													
Tiefe	15,00 m	20,00 m	17,50 m	24,30 m	9,50 m	21,70 m	16,40 m	13,80 m	20,48 m	21,15 m	12,50 m	14,00 m	13,00 m
Breite	19,00 m	21,00 m	21,00 m	21,00 m	9,70 m	23,90 m	16,25 m	14,65 m	10,60 m	19,10 m	12,50 m	21,00 m	9,60 m
Höhe	—	—	18,00 m	—	—	24,40 m	—	—	—	23,80 m	—	18,35 m	—
Bühnenraum													
Tiefe	20,00 m	23,40 m	22,40 m	27,60 m	12,50 m	—	—	—	—	—	14,00 m	15,60 m	8,25 m
Breite	24,00 m	23,40 m	22,40 m	21,00 m	9,75 m	—	—	—	—	—	14,00 m	22,75 m	9,60 m
Proscenium													
Breite	11,70 m	13,00 m	12,35 m	13,00 m	6,50 m	13,00 m	9,10 m	9,75 m	9,10 m	12,35 m	8,00 m	13,00 m	6,50 m

Feydeau;[155]) in größerem Abstand das Théâtre des Italiens. Wie man schon von der Größe der Bühne auf den Umfang des Theaters schließen konnte, so ergibt sich hierin eine Uebereinstimmung bei dem Vergleich mit den Außenmaßen und man erkennt, daß das Theater im Garten von Klein-Trianon und das Théâtre des Jeunes Artistes, welche die kleinsten Bühnen aufwiesen, auch die kleinste Grundfläche bedecken.

Die Gestaltung des Bühnenraumes ist verschieden. Bei drei Theatern ist er quadratisch, drei andere weisen einen Raum auf, dessen Tiefe geringer ist als seine Breite, und bei zweien erstreckt er sich mehr in die Tiefe.

Für die Form des Saales, die wir bei den einzelnen Theatern in der Kurvatur ihrer Gesamterscheinung bereits festgelegt haben, ergibt sich, daß in drei Fällen Tiefe und Breite gleich sind. Gegenüber vier Theatern, deren Saal in die Tiefe geht, ist er in sechs Fällen mehr in die Breite gezogen. Die Raumhöhe der größeren Säle liegt zwischen 18 und 24 Metern.

c) Schlußbetrachtung: Die Skizzen in ihrer Bedeutung für die Arbeitsweise und das Interessengebiet Gillys sowie in ihrer Beziehung zur französischen Theaterbaukunst.

Wenn wir hiermit in einigen abschließenden Worten diesen Ueberblick beenden, so darf gesagt werden, daß die Studienobjekte Gillys nicht nur in einer zusammenfassenden Gruppierung noch einmal nebeneinander gestellt wurden; bei der Betonung dessen, was Gilly in den Theatern aufgezeichnet hat, ergaben sich auch die Hauptgesichtspunkte, die ihn bei der Wahl der Aufzeichnungen beherrschten. Aus der Untersuchung über den Zustand und die Durchführung der Skizzen wurde ferner die Arbeitsweise Gillys ersichtlich. In diesem Zusammenhang sind die kleinen Hilfsmittel zu erwähnen, deren sich Gilly bedient, um die Form des Saales einprägsamer festzustellen. So zeichnet er im Grundriß des Théâtre-Français nicht die übliche Aufteilung in Parkett, Amphitheater und Logen, sondern die für die Gesamtform des Saales charakteristischen Ausschwünge des Vierten Ranges. Oder er bedient sich einer Hilfslinie, indem er die Kurvatur des Saales über die Prosceniumslogen hinaus zur Bühne hin verlängert und so das Oval oder den Kreis der Saalform schließt. Er machte diesen Versuch bei sechs Theatern. Von dem Oval des Saales im Theater von Klein-Trianon, Théâtre de la Cité und im Theater von Le Havre berührte nur das erstgenannte tangential den Bühnenrahmen. Von den Rundungen der Säle vom Odeon, Théâtre Louvois und des Opernhausprojektes für Paris schlossen sich das erste und letzte vor dem Bühnenrahmen, ohne denselben zu berühren.

Neben den hauptsächlichen, für das konstruktive Verständnis der Theater notwendigen Aufzeichnungen, die in der vorliegenden Untersuchung naturgemäß an erster Stelle zu berücksichtigen waren, sind die

[155]) Die nach der Skizze Gillys für die Fassade des Théâtre Louvois sich ergebende Breite von 43,35 m erscheint im Vergleich zu den andern Theatern unglaubwürdig, zumal die Linienführung dieser Skizze nur sehr locker ist, und aus derselben nur mit Vorsicht Maße zu entnehmen sind.

zahlreichen Details und kleineren Bemerkungen, mit denen die Skizzen ausgefüllt sind, nicht übersehen worden. Sie enthielten Bemerkungen über die Anlage der Heizung, der Treppen, der Logen; sie beschäftigten sich mit dem Vorhang, der Farbe, den Bezügen. Doch ist festzustellen, daß sich nirgends Aufzeichnungen über die technische Einrichtung der Bühne finden.

Schließlich wurde auf den dokumentarischen Wert der Skizzen hingewiesen, wie er vornehmlich den im zweiten Teil der Untersuchung behandelten Aufzeichnungen zukommt. Diese wurden den im ersten Teile beschriebenen großen Pariser Theaterbauten gegenübergestellt, weil ihr Vorbild, im Gegensatz zu jenen, weder in schriftlichen, gestochenen noch gemalten Darstellungen überliefert ist. Es muß daher die Vermutung ausgesprochen werden, wozu sich schon öfter in dieser Arbeit Gelegenheit fand, daß die Aufnahmen Gillys zu den seltenen Dokumenten gehören, die es ermöglichen, den Geist der Pariser Theaterbaukunst jener Tage, wie er sich auch in diesen weniger bedeutenden, doch darum nicht weniger reizvollen Bauten aussprach, wieder lebendig werden zu lassen.

Leider hat Gilly nicht alle Theater in seine Studienmappe aufgenommen. Von manchen jener Bauten, die zu Gillys Zeit bestanden und die er sehr wahrscheinlich auch besuchte, hat sich allein der Name erhalten. Es fehlen das Théâtre du Lycée des Arts (Vergl. S. 51, Anm. 134), das Théâtre du Marais, das Théâtre de la Rue de la Victoire (Vergl. S. 32), und gewiß noch manches andere, von dem uns keine Spur mehr in der Ueberlieferung bewahrt ist.

Wir müssen annehmen, daß diese Bauten, unter dem Gesichtswinkel Gillys betrachtet, für die baukünstlerische Entwicklung unwesentlich waren. Denn immer ist es das durch Nebensächliches unbeirrbare Auge des Architekten. Dieser sieht, ohne am Detail zu hängen, als Künstler nur die Gestaltung und als Techniker nur den Weg, auf dem diese Formung unter den gegebenen Bedingungen zustandegekommen ist. Das Interesse Gillys ist, im ganzen betrachtet, weniger auf die rationale Bauausführung, auf die Konstruktion des Einzelfalles gerichtet, als auf das Verhältnis der technischen Konstruktion zur architektonischen Form.

II. Gillys Entwurf zum Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkt.

Nach der Kenntnisnahme und eingehenden Erläuterung der französischen Theaterskizzen drängt sich die Frage auf, ob und wie Gilly diese Studien verwertet hat. Zwar sind sie nicht als Vorstudien in dem Sinne anzusprechen, wie der Künstler sie zu einem vorausbestimmten Projekt anzufertigen pflegt. Sie sind nicht entstanden, um etwa als Vorbereitung für die Ausführung eines Auftrages, ein Theater zu errichten, zuvor dem Studium der Theaterbaukunst zu dienen. Vielmehr sind sie das Ergebnis einer Auslandsreise, die natürlich den Charakter einer Studienreise tragen

sollte, und deren Antritt zu einem zufälligen Zeitpunkt ihm das Stipendium des Königs ermöglichte.[156]) Es galt, soviel wie möglich von dem Geist der Baukunst jenes Landes, welches zu jener Zeit einen so gewaltigen Einfluß auf Deutschland ausübte, in sich aufzunehmen. Das Gebiet allerdings, welches Gilly aufs höchste interessierte und das einen großen Teil seiner Skizzenbücher füllt, war der Theaterbau. In Paris, dem Ziel seiner Reise und dem Ort seines längsten Aufenthaltes, übersieht er, wie wir sahen, keinen der wichtigsten Theaterbauten. Ja, er zeichnet fast sämtliche Theater der französischen Hauptstadt. Unzweifelhaft war Gilly von dem glühenden Wunsche beseelt, selbst einmal ein Theater errichten zu können. Dieses Verlangen treibt ihn zu eingehenden Studien. Es ist nicht ausgeschlossen, daß er vor seiner Abreise von Berlin im April des Jahres 1797 Kenntnis davon hatte, daß auf dem Gensdarmenmarkte ein Nationaltheater errichtet werden sollte, zumal er in den Berliner Architektenkreisen sehr vertraut war; nicht zuletzt durch die Stellung seines Vaters, des Königlichen Geheimen Oberbaurats David Gilly, der dem Hof nicht unbekannt war.[157]) Als Gilly Ende 1798 wieder nach Berlin zurückkehrt, gewinnen die Pläne zur Errichtung eines Nationaltheaters festere Form. Das Jahr 1799 vergeht, ohne daß der erst Siebenundzwanzigjährige aufgefordert wird, einen Entwurf einzureichen. Das einzige, was Gilly bisher an Bedeutendem geschaffen hatte, war der vor seiner Abreise vollendete, viel bewunderte Entwurf zum Friedrichsdenkmal. Zwar ließ der König damals „sowohl den Hofrat Hirt als die Bauinspectoren Gentz und Gilly von seinem wohlverdienten Beifall versichern, da ihre Pläne sämtlich dem Geschmack und dem Fleiße der Künstler zum vorzüglichen Lobe gereichten“,[158]) aber mit der Ausführung des Nationaltheaters wird im Jahre 1800 C. G. Langhans beauftragt. Im gleichen Jahre begibt sich Gilly an die Ausarbeitung eines eigenen Entwurfs, ohne dazu aufgefordert zu sein. War es der Ehrgeiz, der ihn nicht ruhen ließ, oder gab der wenig befriedigende Bau des Langhans die Veranlassung dazu?

Wir haben in Gillys Entwurf zum Nationaltheater, der einzigen bedeutenden Arbeit, die er nach der Rückkehr von seinen Reisen noch in seinem Todesjahr vollendete, das zweite Hauptwerk seiner Hinterlassenschaft, welches sich ebenbürtig seinem Denkmalsgedanken an die Seite

---

156) Durch Kabinettsorder wurden Gilly für eine vierjährige Studienreise jährlich 500 Tlr. bewilligt, die er neben seinem Gehalte von 200 Tlrn. bezog. Nach Doebber, siehe unten S. 78, Anm. 164.

157) David Gilly schuf die Trauerdekorationen für Friedrich Wilhelm II. Nach den Jahrbüchern der preußischen Monarchie, 1798, p. 35 „Todesfeier Friedrich Wilhelms II. Die Konstruktion der Anlage, die Einrichtung und Oekonomie des Ganzen hat unter der tätigen und geschickten Leitung des rühmlichst bekannten Herrn Geheimen Ober-Baurats Gilly gestanden“. Die Ausführung lag in den Händen von Friedrich Gillys Freund und Schwager (s. S. 78, Anm. 164), des Ober-Hof-Bauinspectors Heinrich Gentz. Vergleiche seine Veröffentlichung „Beschreibung des feyerlichen Leichenbegängnisses Königs Friedrich Wilhelms II. von Preußen, Berlin, am 11. Dezember 1797“.

158) Friedrich Wilhelm II. entschied sich damals für den Plan des Geheimen Rats Langhans, „teils wegen seiner simplicitas und theils weil solcher die mindesten Kosten und kürzesten Zeitraum erforderte“ (Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, Band XXVI, 1909, p. 27 ff.). Die Ausführung des Planes wurde durch den Tod des Königs verhindert.

stellt. Damit hatte er Gelegenheit genommen, dem ihn seit Jahren bewegenden Gedanken einer Raumgestaltung großen Stiles zur Form zu verhelfen. Wir wollen sehen, was er von den zahlreichen Theaterstudien und fremden Einflüssen hier verwertet hat.

A) Gilly und der Baubegriff des preußischen Klassizismus.

Nach der eingangs aufgestellten Betrachtung über die Situation des französischen Klassizismus führt uns dieser Entwurf für ein Berliner Nationaltheater in die Sphäre des preußischen Klassizismus. Im Hinblick auf die Entwürfe Gillys seien die Wesensmerkmale dieses Stilgefühles hervorgehoben, aus denen Gilly und sein Werk erwuchs.

Nach einem Ringen von einem Vierteljahrtausend war der Sieg des Palladianismus völlig entschieden. In allen Teilen Europas zeigt sich die Baukunst in gleichmäßiger Gestaltung. Kein Stil war so international wie die letzte Stufe des latinisierenden Klassizismus, wie auch keine Zeit der Dichtung und der Wissenschaft sich so sehr durch alle Kulturstaaten verwandt zeigt, wie jene der Aufklärung. Was in Frankreich Contant, Soufflot, Dewailly, Gondouin, Clérisseau, Chalgrin, Leroy, Antoine, Vignon und die Architekten des Kaiserreiches erstrebten, das fand in Deutschland durch Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, Johann Gottfried Langhans, Michael d'Yxnard, Grandjean de Montigny, Heinrich Christof Jussow, Friedrich Weinbrenner, Georg Ludwig Friedrich Laves, Peter von Nobile und Friedrich Gilly Aufnahme und Fortbildung zu jenem Stil, als dessen Vollender wir Soane, Percier und Fontaine, Klenze und Schinkel erkennen. So greift die neuklassische Bewegung des 18. Jahrhunderts weit hinüber in das 19. Jahrhundert. Von den literarischen und künstlerischen Lehren Winckelmanns bewegt, die in Frankreich durch den Abbé Galiani und den Grafen Caylus vertreten wurden, findet der Hellenismus der Thorwaldsen, Schinkel und Rauch die Erfüllung der Hoffnungen und Wünsche jener Apostel des Hellenentums.

Als Gilly sich seiner künstlerischen Persönlichkeit bewußt zu werden begann, hatte Winckelmanns Botschaft von der Ewiggültigkeit der griechischen Form die geistige Nation zu einem großfühlenden Kulturwillen entzündet. Auch dieser Schaffensbegriff tritt als Tat und Vorbild einer Persönlichkeit in das Leben des jungen Architekten. Hinzu kommt ein zweites. In die Formgedanken des deutschen Klassizismus wird Gilly von Friedrich von Erdmannsdorf eingeführt, ihren frühesten und begeistertsten Vertreter. Erdmannsdorf, der im Dienst des Fürsten von Anhalt-Dessau und als sein Begleiter Frankreich und Italien besucht hatte und 1761 in Rom in den Kreis Winckelmanns getreten war, ist seit 1786 in Berlin als Innenraumbildner im Schlosse tätig.[159]) Bei diesen Arbeiten war der junge

[159]) Er ist der Schöpfer der Königskammern: Säulensaal, Speisesaal, Grüne und Blaue Französische Kammer, Eckkabinett und Parolesaal.

Gilly als Mithelfer beschäftigt. So empfing er von dem Begründer des deutschen klassizistischen Baubegriffs unmittelbar die Weihe des neuen Kulturgedankens.

Während also bisher die Entwürfe im Zeichen des herrschenden Geschmackes französischer Baukunst standen, vollzieht sich bei Gilly als einem der ersten, der sich der neuen Richtung anschloß, jene Wendung zur Antike, die auf die weitere Entwicklung seiner eigenen Baukunst sowie derjenigen Künstler, die sich an ihn anschlossen, von so entscheidender Bedeutung werden sollte. Ein Beweis dafür, wie Gilly auch auf rein intellektuellem Wege sich dem Geiste der klassischen Form zu nähern versuchte, ist der Bericht seines Biographen Levezow, der davon spricht, daß Gilly sich nicht nur dem Studium der Denkmäler griechischer und römischer Baukunst, sowie der ägyptischen, hingab; er hatte Verbindung mit einem Schüler des Hallenser Wolf gefunden, las römische Dichter und Geschichtsschreiber in der Ursprache und erwarb sich so gründliche Altertumskenntnisse.[160]) Er entzog sich weder dem Einflusse Palladios, dessen Schriften damals eine neue Auferstehung erlebten, noch dem der epochemachenden Quellenwerke von Stuart und Revett[161]) und Le Roy mit ihrer Aufnahme der Denkmäler von Athen (Monuments de la Grèce). Es darf nicht übersehen werden, daß Gilly als Kind seiner Zeit und in der Umgebung der Berliner Architekten noch vielfach in alten Anschauungen befangen war. Doch wußte er bereits wohl zu unterscheiden zwischen römischer und griechischer Kunst und suchte aus der reineren Quelle zu schöpfen.

Daß bei Gilly indessen ebenso wie in der Frührenaissance der Begriff der Klassik von dem unsrigen erheblich abweicht, erscheint für ihn als stilbildende Potenz vollkommen unwesentlich. Denn das gerade ist das Eigentümliche an seinem Werk, daß er nicht einfach Formen kopierte, sondern daß er aus der antiken Welt die Gesinnung abstrahierte, ohne sich ängstlich gerade an einen bestimmten Formenkreis zu halten.[162]) Als wesentlich erscheint seine antikisch-kühle, etwas starre Gesinnung, nicht die zufällig benutzten ornamentalen Formen.[163])

---

[160] Gilly war des Griechischen nicht mächtig.

[161]) J. Stuart and N. Revett, The antiquities of Athens measured and delineated, 3 vol. London, 1762—94.

[162]) In diesem Sinne meinte damals Gentz, als die Grundsätze zur Erörterung kamen, nach denen dieser begabteste Nacheiferer, den Gilly hinterließ (siehe S. 78, Anm. 164), sein bestes Gebäude, die edle und viel bewunderte königliche Münze (vergl. Abb 11), durchgeführt hatte: „Ich habe öfters gehört, daß man sich gestritten hat, in welchem Stil dieses Gebäude ausgeführt sei, ob in römischem oder griechischem oder ägyptischem Geschmack? Darauf antworte ich, daß ich mir bei der Komposition weder ein römisches noch ein griechisches noch ein ägyptisches Ideal gedacht habe; sondern daß, nachdem ich meinen Geist von der Bestimmung des Gebäudes lebhaft durchdrungen hatte, ich eine Fassade entworfen, die dem Ganzen nicht bloß angemessen, sondern aus ihm notwendig hergeleitet war und nicht wohl anders ausfallen konnte: Münzhaus, das seinen starken und doch reichen Charakter im Aeußeren einzuprägen suchte." Aus der Rede Gentzens bei der Grundsteinlegung am 10. November 1798, in der „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend", Berlin 1800, I, p. 14 ff.: Beschreibung des neuen Königlichen Münzgebäudes von Herrn Prof. und Hofbauinspektor Gentz.

[163]) Ueber diesen Zustand der Starrheit in der klassizistischen Form, die zwar rein morphologisch die klassische ist, aber die lebendige Silhouette antiker Bauten nicht

Gilly, die begabtere, stürmischere Natur, wurde neben Gentz der erste bewußte Vertreter der Kunst, die in Schinkel ihren glanzvollen Höhepunkt erreichte.[164]) Er, der die Wendung zum Klassizismus selber seine „architektonische Wiedergeburt" nannte, ist zu früh erloschen, um von Eigenem Dauerndes und Ausgereiftes zu hinterlassen.

B) Der Entwurf für das Nationaltheater.

Unter dem Eindruck dieser Gedankengänge brauchen wir uns nicht mehr darüber zu wundern, wenn der Entwurf zum Nationaltheater nicht, wie nach den ausführlichen Pariser Theaterstudien Gillys mit der ganzen bunten Fülle ihrer vielfältigen Aufteilung, ihren Logen und Rängen, den reichen Schmuckformen und Dekorationen, dem eleganten Schwung ihrer Kurvaturen zu erwarten gewesen wäre, eine Uebertragung des französischen Theaters auf märkischen Boden erfahren hat. Wenn auch im Folgenden gewisse Auswirkungen in Frankreich empfangener Eindrücke nachgewiesen werden sollen, stehen wir doch der überaus noblen und diskreten Formensprache eines gemäßigten und typisch berlinischen Klassizismus gegenüber und erkennen, daß es sich bei Gilly um einen jungen, völlig anderen, selbst errungenen preußisch-persönlichen Stil handelt, der neu war in Zeichnung wie Anordnung.

a) Vergleichende Betrachtung mit dem Entwurf zu einem Badehaus für eine Dame.

Bevor wir den Organismus des Gillyschen Entwurfes zu durchdringen versuchen, sei auf eine Schöpfung Gillys zurückgegriffen, die bereits sechs Jahre zuvor entstanden war. Sie ist zwar auch nur Entwurf geblieben, doch enthält sie, ein wirkliches Formkleinod, wie man erkennen wird, bereits alle Wesensmerkmale des späteren großen Baugedankens; sie ist fraglos der morphologische Ausgang der größeren Bauschöpfung, ihr Keimblatt etwa im Sinne goethescher Formtheorie. Sie läßt erkennen, wie tief verankert in Gilly die ihn beherrschende große Bauidee war, daß sie nach Jahren, unbeachtet aller Einflüsse, vornehmlich der französischen,

---

erreicht, verbreitete sich Hans Kiener in der Festschrift für Heinrich Wölfflin, 1924: Die klassizistische Form im 19. Jahrhundert. Vergl. Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig, 1914.

[164]) Zwischen Friedrich Gilly und dem um sechs Jahre älteren Heinrich Gentz bestand eine enge Freundschaft, die ebenso auf seelische Uebereinstimmung wie auf gemeinsames, nach gleichen Zielen gerichtetes Fachstudium gegründet war. Ein nahes verwandtschaftliches Verhältnis verband beide Familien; dieses bestand einmal in der Vermählung eines Bruders von Heinrich Gentz, Friedrich, und der Schwester Gillys, Minna. Die Ehe Friedrichs, des Verfassers der Inschrift auf Gillys Grabstein, wurde später gelöst (Vergl. Friedrich Carl Wittichen, Briefe von und an Friedrich von Gentz, 1910, 2 Bde.). Ein anderer Bruder Heinrich Gentz', Ludwig, heiratete eine Tochter des Geheimen Ober-Finanzrats Hainchelin, der zu den angesehensten Familien der französischen Kolonie gehörte. Die dritte Tochter dieser Familie, Maria Hainchelin, wurde Gillys Frau, wodurch eine weitere Verbindung mit den Gentzens entstand. Maria heiratete nach dem Tode Friedrich Gillys seinen Biographen Levezow (nach A. Doebber, Heinrich Gentz, Berlin, 1916).

die Gilly inzwischen in sich aufgesogen hatte, eruptiv, ohne daß für sie ein Bauauftrag vorlag, zum Ausbruch kam. Mit ihrer Hilfe gestaltet sich die Analyse des Nationaltheater-Entwurfes zu der Erkenntnis, daß es sich um den Prozeß der Entfaltung einer Grundform zu immer reicherer und höherer Erscheinung handelt, um die Steigerung einer in sich harmonischen Baufügung.[165])

Es ist der Entwurf für ein „Badehaus für eine Dame". Er befindet sich, ebenso wie die Entwürfe zum Nationaltheater, in den Sammelbänden der Skizzen, in denen auch die französischen Theaterstudien enthalten sind. Er besteht aus den Zeichnungen des Grundrisses, der Außenansicht und des Innern und enthält eine ausführliche Beschreibung. Das Datum der Signierung vom 10. Juli 1794 bezeichnet das Jahr, in welchem die künstlerische Laufbahn des früh Vollendeten begann; es erweist sich, daß der Zweiundzwanzigjährige sich bereits der innersten Gesetze des Raumschaffens bewußt ist, daß in ihm die Kraft lebt, die den wahren Architekten ausmacht, die Raumphantasie, die aus den mathematischen Grundformen, den Beziehungen der Raumteile und dem Ornament als Mittel des Raumausdrucks einen lebensvollen Organismus zu bilden vermag. Abb. 85, 86 und 87.

Im Innern, welches allein uns vorläufig beschäftigen soll (Abb. 86), erfüllen die räumlichen Grundformen, das Kubische und das Oblonge, der Halbkreis und die Kreisform die Funktionen aktiver Kräfte, die in ihren Verbindungen und Bewegungen Formvorgänge von untrennbarer Spannung darstellen. Der oblong gelagerte Grundraum und die überdeckende Tonnenwölbung geben das Hauptmotiv des Formenspiels, den Contrapost von Rechtwinkligkeit und Kreisförmigkeit. Die breit gedehnten rechteckigen Wandfelder der Seitenwände machen das Gelagerte des Grundraums fühlbar. Die Stirnwand ist durch schmale und tiefe Wandpfeiler in drei Nischen geteilt, in deren mittelster sich ein Ruhebett befindet. Durch diese Aufteilung verwandelt sich die gelagerte Oblongform in diejenige, die zum Höhengefühl überleitet. Konzentrische Halbkreisbogen gliedern die Stirn der Tonne und betonen ihre halbzylindrische Form durch die Wiederholung der umschwingenden Bahnen des Ornaments. Die Gliederung der Tonnendecke ist eine Durchdringung der Oblongform mit der Kreisform. Aus Achteck und Polygon wird im Zentrum der reine Kreis gewonnen, aus dessen Mitte die runde pompejanische Lampe niederhängt. Aus verwandter Formdurchdringung des Diagonalen und Polygonalen mit dem Kreisförmigen ist der Marmorbelag des Fußbodens entwickelt, der in der Mitte das runde Becken hält. Wie eine Spiegelung der Deckenform in den Grundraum hernieder und der Apsidenform in den Hauptraum hinein, wirkt das fächerförmige Fenster über dem halbrunden Gemäldefeld im Oblong der Seitenwand. Wir haben in dieser Form das überall mitklingende „Gilly-Motiv" vor uns: den halbkreisförmigen Bogen. So befinden sich sämtliche Teile dieses Raumes in vollkommener formaler Beziehung zueinander. In noch stärkerem Sinne ist in dem Entwurf zum National-

[165]) Es ist ein Vorgang, wie er sich noch klarer vielleicht an der Reihe der Wohnhaus- und Landhaus-Entwürfe Gillys erkennen läßt.

theater die gegenseitige Beziehung und der Zusammenschluß der Raumformen entfaltet.

Dieser Entwurf, der in allen Teilen aus Federzeichnungen besteht, von denen nur wenige Blätter leicht getuscht sind, setzt sich, gegenüber nur einer einzigen erhaltenen Darstellung des Außenbaues, aus zahlreichen Versuchen zusammen, die Gestaltung des Innenraumes zu meistern. Die Versuche tragen zum größten Teile den Charakter von Studien und Entwurfsskizzen, meist perspektivisch gezeichnet, und stellen immer Variationen desselben Themas dar; sie werden uns später noch beschäftigen. Langsam gewinnen sie festere Form, die Zeichnung klärt sich und kristallisiert
Abb. 88. sich schließlich in einer geschlossenen, schlackenlosen Darstellung. In dieser klaren Zeichnung haben wir das letzte Ergebnis zu erblicken, wie es aus den Vorstudien und Skizzen hervorgegangen ist; es muß uns als die endgültige Prägung erscheinen, die Gilly diesem Raume zu geben gewillt war. Unser besonderes Interesse richtet sich auf die Fassung dieses Innenraumes, in dem Gilly das Fazit seines Lebens als Künstler, das seiner Ausbildung und seiner Studien zieht. Unter den Studien stehen diesem Projekt die zahlreichen Innenaufnahmen der Pariser Theater in seinen Reiseskizzen gegenüber. Bevor wir jedoch das Aeußere betrachten und danach den Innenraum in die große Linie unserer Betrachtung einzubeziehen suchen, wollen wir diesen Raum zuvor in seinen Bestandteilen überblicken und, um ihn umso sicherer zu begreifen, zu den Quellen zurück verfolgen, aus denen er erwuchs, nämlich zu der Konzeption jenes bescheidenen Badehauses, von dessen Inneren wir ausgingen.

Beim ersten Anblick des Theaterraumes erkennt man, daß die Komposition sich aus zwei Hauptbestandteilen zusammensetzt: der Zuschauerraum legt sich als horizontal umschwingender Raumhalbkreis vor die senkrechte Halbkreisgestalt des Bühnenrahmens. Er ist mit diesem zusammengeschweißt durch das ringsum laufende Gesims, über dem sich der Rundbogen der Bühnenöffnung erhebt. In diesem Zueinander liegt das mächtige Fugenthema der Raumbildung, welche noch eine Verstärkung dadurch erfährt, daß sie als kühnsten Versuch unternimmt, die Gliederung der Bühnenöffnung, die in der machtvollen Art, wie sie aus der Mauer herausgeschnitten ist, eher als Bühnentor zu bezeichnen wäre, als Tonnengewölbe durchzuführen. Eine gleiche Tonnenwölbung zieht sich, breit übergreifend, im Anschluß an die Bühne über den Zuschauerraum. Dann überspannt ein Viertelkugelgewölbe den zurückliegenden Teil des Raumes, die stehenden Halbkreise der Tonnendecke und die gelagerten Ringe der Abschlußwand verbindend. Beide Formbewegungen sind in sich durch einfach große Gliederung gesteigert. Die Königsloge bildet mit dem Schmuck ihrer Säulen wohl die imperatorischste Form, die je der Herrschertribüne in einem Theater gegeben worden ist. Sie betont die Mitte des Halbkreises und antwortet der senkrechten Ebene der Bühnenstirn. Die Ordnung der Nischen, Logen und Ränge steigert die Rundbewegung mit lebendiger Fülle. In einem umlaufenden Figurenfriese gewinnt die Rhythmik dieser Schwingung ihre letzte Steigerung und Verlebendigung. Dieselbe Mannigfaltigkeit wird durch den rhytmischen Parallelismus der Ornamentbahnen an der

Tonnenwölbung gewonnen: dichte Rankenbänder wechseln mit losen Ornamentketten aus Polygonen.

So ist hier ebenso wie in dem Entwurf des Baderaumes eine völlig in sich geschlossene Bewegung, ein gemessener und feierlicher Rhythmus der mathematischen, zu Zweck und Funktion verdichteten Formkraft.

Es ist ersichtlich, daß beide Raumgebilde in formaler Beziehung stehen. Der Theaterraum ist die Steigerung und Entfaltung eines räumlichen Gedankens, den das Badezimmer in kleinem Maßstab und mit Anpassung an seinen Sachzweck darstellt. Das Bad, „das im Halbzirkel von Rosenstöcken umschlossen wird", [166]) steht mit der breiten Oeffnung seiner drei Zugänge gegen den Toilettenraum wie eine Bühne gegen den Zuschauerraum. Hier wie dort ist die Mitte der Schlußwand sehr bestimmt als der Gegen-Brennpunkt im Raumsystem bezeichnet: im Baderaum durch die Statue und den Altar der Venus, im Theater durch die Königsloge. In beiden Fällen ist der Leitgedanke der Formgebung das Zueinander von Rundform und Oblongform, zierlich ornamental dort, mächtig raumhaft hier.

Noch klarer tritt dieses Verhältnis zwischen dem Badehause und dem Theater im Außenbau heraus. Wie im Innern für die Raumbildung, so ist im Aeußern für die Massengestaltung der Gedanke der Einheit von Blockform und Rundform Gestaltungsprinzip, und jedesmal ist dieser Gedanke groß und einfach ausgesprochen. Kubus und Zylinder, die beiden elementaren Formen geschlossener Baumassen, sind miteinander verbunden und die Teile in ihrer Durchdringung zu völliger Harmonie gefügt.

Das Badehaus (vergl. Abb. 87) gibt die beiden Elemente in schlichtester, aber feinst gemessener Verbindung. Vor die Stirn des Oblongkörpers legt sich eine Vorhalle, die den Eingang und zwei offene Nischen enthält; ein entsprechender Trakt bildet das Gelenk zwischen dem Hauptblock und der Apside, die das Badebecken umschließt. Hier drängt sich der Gedanke auf an die Logik der architektonischen Form der kirchlichen Basilika: indem sie zwischen Langhaus und Chor das Querhaus einschiebt, so wird auch hier in verwandter Form der Rhythmus der Gliederung bestimmt. Der rustizierte Sockel bindet alle Bauteile in der Längsrichtung zur Einheit zusammen. Ein Schmuckfries umzieht den Oberteil des zentralen Blockes, wodurch die Tatsache betont wird, daß dieser Oberteil aus dem Längenzusammenhang herausgenommen ist und der Krönung der Massen dient. Das Halbkreisfenster ist, wie es schon aus der Betrachtung des Innern heraus empfunden wurde, die Resonnanz der Halbzirkelform der Apsis im Hauptbau. So ist die Gestaltung überall Ausdruck der Beziehungen der Teile zueinander, und das Ornament erreicht die höchste, ihm mögliche Wirkung: es dient der Klärung und der Sichtbarmachung des Verhältnisses der Bauglieder zueinander.

Für alle diese Formfügungen bringt dann das Theater die Fortbildung ins Reiche und Große. Es stellt sich in seiner wesentlichen Erscheinung als ein in einer Hauptachse komponiertes Bauwerk dar, dessen Kernbau zu beiden Seiten erweitert ist. Vergleiche den Grundriß auf S. 94. Vor Abb. 89.
einen castrumartigen Hinterbau legt sich ein tiefer, sechssäuliger Prostylos

[166]) Angabe Gillys.

dorischer Version. Der Mittelblock steigt in drei flach gelagerten Geschossen zur Höhe empor. An diesen schließen sich zu beiden Seiten in der Hauptachse zwei Apsiden an, die sich dergestalt gleichsam zum Amphitheater, zum Zirkus, vollenden, als ob die drei Körper miteinander die Langform eines umbauten Stadion zu geben hätten. Ein Nischenumgang legt sich diesen Rundkörpern konzentrisch vor.[167]) Der Portalbau schließt den großartigen Stufenfall des Aufbaus, indem er die zentrale Blockform verkleinert aufnimmt und durch Giebeldach und Säulenvorhalle zur Tempelstirn umbildet. Hier könnte bedenklich erscheinen, daß das Zusammenschneiden von Kubus und Zylinder in einer mehr zufälligen Höhe stattfindet; ferner verhindert der im Verhältnis zum Amphitheater sehr stark ausgebildete Portalbau, welcher das Rotundenmotiv in seiner letzten Auswirkung hemmt, ein organisches Zusammenwachsen dieser beiden Körper, wodurch sie nicht restlos in schlackenloser Reinheit ineinander aufzugehen vermögen. Das Säulenportal findet seine ästhetische Rückwirkung in der Königsloge im Innern. Halbrundfenster im Portalgiebel und in der Längsseite des Mittelbaues reflektieren auch hier als vertikale die horizontale Rundform. Jeder Einzelteil des Körpergefüges und jede Einzelform haben eine ungewöhnliche Eigenkraft und Stärke des Ausdrucks. Wie der Quadersockel gegen die glatte Wand, Nische und Oeffnung gegen das Mauerfeld, die horizontalen Gurte gegen die ansteigenden Flächen stehen: alle diese Differenzierungen sind von überzeugender Klarheit. Ein Fries läuft in der Abschlußhöhe des Amphitheaters um den ganzen Bau. Dieses Reliefschmuckband, in strengem Kontrast über die glatten Mauerfelder gestellt, müßte ungewöhnliche plastische ornamentale Energie erzielen. Nur wenige unter den Zeichnungen Gillys vermögen an Größe der Anlage und Größe des Formgefühls der Konzeption dieses Theaterbaus zur Seite gestellt zu werden.

b) Entwurfsstudien zum Nationaltheater.

Die zahlreichen Entwurfsstudien, die zu der endgültigen Fassung führten, beschäftigen sich ausschließlich mit dem Innenraum. Sie sind fast alle in Perspektive entworfen.[168]) Neben ihnen stehen einige Grundrisse, die

---

[167]) Hier klingt ein Motiv an — im Kreise geordnet — wie es demjenigen L. B. Albertis entspricht, als er sich bemühte, dem Aeußeren der Kirche S. Francesco in Rimini ein antikes Aussehen zu geben, indem er die Seiten in Form von Nischen zwischen bogenbedeckten Pfeilern gestaltete. Eine Abbildung von S. Francesco in Rimini in der Kunstgeschichte von Anton Springer, Bd. III, Die Kunst der Renaissance in Italien, Leipzig, 1924, p. 57, Abb. 51.

[168]) Die Tatsache, daß es Gillys Gewohnheit entsprach, die Ideen seiner Bauplanungen sofort in perspektivischen Motivierungen zu Papier zu bringen, ist darauf zurückzuführen, daß die Beschäftigung mit der Perspektive eins seiner Spezialstudien und eine der Hauptaufgaben seines Lehramtes war. Als er nach der Rückkehr von seiner Auslandsreise als Professor an die 1798 durch Friedrich Wilhelm III. gegründete Akademie für die Baukunst berufen wurde, übertrug man ihm das Lehramt der Perspektive und die Aufsicht über das ganze Zeicheninstitut. Zu seinen Schülern zählte Schinkel. Nach dem im Lehrplan der Bauakademie vom Juli 1799 enthaltenen Vorlesungsverzeichnis las er: „Trigonometrie, Körperlehre und Optik"; ferner hielt er im Herbst 1799 „Vorlesungen über Optik und Perspektive als Grundlage einer theoretisch-artistischen Anweisung zur Zeichenkunst, besonders für Architekten", (vergl

zur Anfertigung der ausgereifteren perspektivischen Skizzen gedient haben mögen; sie enthalten außer den zum Augenpunkt führenden Hilfslinien auch jene Fluchtlinien, mit deren Hilfe Gilly eine Sicherstellung der Blickmöglichkeit aus den einzelnen Logen, besonders den Ecklogen, zur Bühne vornimmt. Aus diesen Skizzen geht die ganze Beweglichkeit der Handschrift Gillys deutlich hervor: in hastigen, dicht neben- und übereinander sich drängenden, immer wieder erneuten Versuchen ringt er danach, die Raumform zu erfassen. Sie sind jedoch durchaus nicht undeutlich gezeichnet; in aller Klarheit lassen sie das Bemühen erkennen, in einer mit seltener Beharrlichkeit durchgeführten, nahezu erschöpfenden Bearbeitung alle Möglichkeiten zu versuchen, den Zuschauerraum mit der Bühne zu verbinden.

Nachdem wir sie in einer kurzen Uebersicht an uns haben vorüberziehen lassen, werden wir mit ihrer Hilfe erkennen können, wie weit Gilly in der Gestaltung dieses Entwurfes Anklänge an französische Vorbilder verarbeitet hat.

Wenn wir von der fertigen Zeichnung die Reihe der Ideenskizzen rückwärts verfolgen, so nähert sich ihr am meisten eine Tuschzeichnung. Sie Abb. 90.
verzichtet auf alle Details, vermittelt aber im Gegensatz und zur Ergänzung der flächenhaft wirkenden Zeichnung einen plastischeren Raumeindruck. In der Idee sind bereits alle wesentlichen Elemente enthalten, aus denen sich die endgültige Fassung zusammensetzt. Abweichend ist allein die Aufteilung der Rückwand neben der Königsloge, um deren Klärung sich Gilly in sämtlichen Skizzen am angelegentlichsten bemüht; sie weist überall eine andere Lösung auf. Hier wird sie in der Weise versucht, daß rechts und links neben der Königsloge eine Gruppe von drei Logen zu einer Einheit zusammengezogen wird, von Stoffdraperien bekrönt, die bis unter den Fries des Gesimses reichen. Diese Wandfläche versucht Gilly nur einmal, in der fertigen Zeichnung, in halber Höhe zu teilen, um noch einen Rang einzuziehen. Auf diese Galerie, durch die praktisch eine große Anzahl von Sitzplätzen geschaffen wird, und durch deren Brüstung die Horizontale des Raumes betont wird, verzichtet Gilly in dieser Form in allen übrigen Skizzen. An ihrer Stelle erscheinen die Vertikalen der im Hintergrunde sich erhebenden Säulen, die den großen Hauptrang tragen. Im Gegensatz zu dieser plastischeren Behandlung der Rückwand steht die flächenhaft ornamentale Aufteilung der Aquarellzeichnung.

In ihrer Nähe befindet sich eine andere Gruppe von Skizzen, die auf Abb. 91.
einem Blatt vereinigt sind. Auch sie zeigen noch die Hauptmomente der letzten Zeichnung, und in der Aufteilung des rückwärtigen Wandbogens eine Variierung jener dekorativen flächigen Behandlungsweise. Neben dem Ansatz der beiden großen Gurtbögen, die sich vor der Bühne hinziehen und den Theaterraum überspannen, taucht hier ein neues Motiv auf: eine Reihe halbrunder Nischen zieht sich, noch über dem obersten Rang, an der Basis des den rückwärtigen Raum überdeckenden Kugelgewölbes entlang.

Geh. Staatsarchiv, Berlin, Rp. 89. 12. M. Studienplan der Akademie nach einem Entwurfe vom 12. Februar 1802). Levezow berichtet von einem Plane Gillys, ein Lehrbuch der Perspektive, sowie eine Abhandlung über Theaterperspektive und -malerei herauszugeben (welche jedoch nicht erschienen sind).

Die Art, wie diese Oeffnungen in die Wölbung einschneiden, wird ersichtlich aus der nächsten Zeichnung. Man erkennt hier, wie sie das Vorstadium jener reduzierten Form sind, die in der Schlußzeichnung die Folge von Segment-Bögen angenommen hat, die sich am Ansatz der Decke wie die Endigungen eines geblähten, sich über den Raum spannenden Segels ausnehmen. Den Zusammenschluß der Decke mit der Bühne vermittelt hier nur ein Gurtbogen, der sich später zu der aus zwei Bögen bestehenden kraftvollen Einheit der Tonnenwölbung erweitert. Auf eine Hervorhebung der Königsloge ist in dieser Zeichnung verzichtet. Statt dessen wird ihre Säulenfront zu Rangstützen umgebildet, indem sie sich über das gesamte Kreisrund der Rückwand verteilt und so, wie wir schon hervorgehoben haben, die Stelle der flächigen Wandbehandlung durch ein größeres Kraftgefühl ersetzt. Auf dieses Motiv hat Gilly auch in der Schlußzeichnung nicht ganz verzichtet, vor allem in den seitlichen ädikulaartigen Vorbauten unter der Tonnenwölbung; die Oeffnungen in der Gruppe der mittleren Seitenlogen wurden durch Säulen betont.

Abb. 92.

Zu dieser Skizze gehört eine entsprechende geometrische Darstellung, an die sich zur Linken, auf der gleichen Bildebene, der Bühnenrahmen und rechts ein Querschnitt in der Mittelachse anschließt. Aus letzterem wird die Staffelung der Sitzreihen und Ränge noch deutlicher als aus den Ansichten. In zwei Hauptgruppen ziehen sie sich amphitheatralisch aufwärts. Die erste beginnt mit dem Parkett und setzt sich in zwei Abschnitten über das Amphitheater bis zu den Logen fort. Die zweite besteht ebenfalls aus zwei Ringen und umfaßt den Rang, der gleichmäßig von der vorderen Brüstung fast bis zum Ansatz der Decke emporsteigt.

Abb. 93; untere Hälfte.

Stellte die einzelne Studie bisher eine geschlossene Lösung dar, so sind die übrigen tastende Versuche. Sie sind als die ersten Ideen zu betrachten, von denen Gilly ausging, um sich der Form, um die er sich bemühte, zu nähern. Mit vielfachen kleineren Skizzen bedeckt er einzelne Zettel, wie sie auf dem vorliegenden Blatt vereinigt sind. Sie enthalten ausnahmslos als wesentlichstes Merkmal das Säulenmotiv, welches sich in großem Bogen um die Logenwand des Zuschauerraumes herumzieht, und wie es auch in der vorigen Darstellung zum Ausdruck kam.

Abb. 94.

Als die frühesten Zeichnungen dürften die beiden letzten, noch übrigen Blätter bezeichnet werden. Hier ist das Motiv der den Uebergang von Zuschauerraum und Bühne vermittelnden Gurtbögen noch nicht vorhanden. Das Halbrund der Wände legt sich unmittelbar vor den Bühnenrahmen. Anstelle der sich später neben der Bühne als gewaltige Tonnenwölbung über den Raum spannenden Gurtbögen und der hierdurch sich ergebenden gewölbten Decke, weisen diese Zeichnungen eine flache Decke auf. Infolgedessen wird der obere Abschluß der Bühnenöffnung in einen horizontalen Rahmen eingebunden. Wuchtiger noch als bei den späteren Zeichnungen erhebt sich der Rundbogen des Bühnentores auf einem weit niedrigeren Sockel. Die Entwürfe fallen auf durch die hohen, von zurücktretenden, gliedernden Rängen nicht unterbrochenen, unmittelbar zur Decke emporführenden Wände, die den Saal umschließen; der hier auftretende Säulenkranz schwingt sich in großer Höhe in der oberen Hälfte der Wandung um den Raum. Die untere Hälfte ist für ornamentalen

Abb. 95 und 96.

Wandschmuck freigehalten. Im Scheitelpunkt der Rückwand korrespondiert mit der Bühnenöffnung ein zweiter Rundbogen von großen Ausmaßen, der sich flach in die Wand hineinlegt und den Rahmen für die Königsloge darstellt. Gilly wird empfunden haben, daß zwei derartig betonte und axial gelegene Rundbögen die Geschlossenheit des Raumes sprengen mußten. In allen späteren Skizzen ist diese riesige halbrunde Nische in der Rückwand verschwunden. Unter ihr liegt der Zugang zum Parkett, der blockhaft in der Breite der Königsloge ein Stück aus dem Rundschwung des Amphitheaters herausschneidet. Auch hier hat er erkannt, wie gefährlich sein Vorgehen war, in den Scheitelpunkt gespannter Bögen einen Einschnitt zu verlegen. Denn eine große Oeffnung in der Hauptachse des Grundrisses zylindrischer Körper ist immer künstlerisch bedenklich. In den späten Zeichnungen fließt daher die Kurvatur der Sitzreihen des Amphitheaters von der einen Seite der Bühne bis zur anderen ungebrochen um den Raum.

Gleichwohl besitzen diese frühesten Blätter alle Eigenschaften, wie sie stets der ersten Prägung eines Gedankens innewohnen: in großen Zügen, nicht ohne Monumentalität, lassen sie in gänzlich hemmungsloser, unkonventioneller Frische die ursprüngliche Konzeption erahnen. Der mit der Rundbekrönung der Königsloge beginnende, jäh nach unten fallende klaffende Einschnitt in den Zuschauerraum wirkt wie der Zugang in eine Arena von gewaltigen Ausmaßen, die rings von hohen Wänden umgeben ist[169]) und sich nach oben in einem Säulenkranz auflöst, über den sich wie ein Velarium die Decke spannt.

c) Feststellung.

Wir haben hiermit die Keimzelle des Gedankens erreicht, aus der Gilly seinen Entwurf entwickelte. Welche Stufe er bei der Anpassung an praktische Bedürfnisse und bei der Ausformung des Details erreichte und was er an Wandlungen erfuhr, zeigt das durchgeführte Blatt der letzten Prägung, von dem wir ausgingen (Abb. 88). Es ist versucht worden, für diese Raumschöpfung hier eine Abfolge ihrer Entwicklungsstufen aufzustellen, die sich in den einzelnen Phasen ihrer Entstehung mit allen Einzelheiten zeitlich nicht unbedingt aneinander anzuschließen brauchen. Die Ideen und ihre Formgebung in den Skizzen werden sich auch gelegentlich überschnitten haben. Deutlich aber wurde aus ihnen, welchen prinzipiellen Formgedanken sie verfolgten; und wo dieser sein Vorbild hatte, verrieten die zuletzt besprochenen Blätter, die, der thematischen Abwandlung zufolge, sich als die ältesten darstellten: es war die Auswirkung einer Inspiration, von der Gilly erfüllt war, seitdem in ihm durch das Studium der Quellenwerke die Vorstellung klassischer Bauten erwuchs. Er versuchte hier ihre Umformung in einer neuen und kühnen Weise. Daß ihn der Gedanke an die Vorbilder, wie er sie auf seinen Reisen drei Jahre zuvor in Frankreich so eingehend studiert hatte, in dem Gesamtaufbau dieses Entwurfes nicht im geringsten mehr berührt hat, ist die Folgerung aus

[169]) Zu diesem Gedanken von der Vorstellung einer umbauten Arena gelangten wir schon bei der Analyse des Aeußeren (S. 82).

dieser Tatsache. Indem wir sie aussprechen, stellen wir fest, daß die französischen Theaterstudien Gillys die Grundkonzeption seines Entwurfes zum Nationaltheater nicht beeinflußt haben.

Wie weit aber in den einzelnen Bestandteilen des inneren Aufbaues Analogien mit französischen Bauten nachklingen, wird sich an einzelnen Formen erweisen lassen. Von der Betrachtung der Grundrißzeichnungen, denen wir unsere Beachtung bisher noch nicht geschenkt haben, kehren wir in das eigentliche Gebiet zurück, mit dem sich diese Arbeit beschäftigt, und suchen die Merkmale jener französischen Studien aufzuzeigen, indem wir ihre Spuren, deren zwar nur wenige sind, in dem Entwurfe Gillys feststellen.

C) Analogien mit französischen Vorbildern.

a) Analogien im Grundriß.

Im Oeuvre Gillys befinden sich Zeichnungen, die beweisen, daß er sich schon früher mit der Gestaltung eines Theaters nach klassischem Vorbild beschäftigte. Da ist zunächst ein in bescheidenen Verhälnissen gedachter Theaterraum, ein Entwurf, dessen Entstehung kaum genauer zu datieren ist. Vor der Bühne befindet sich ein breiter, tief gelegener rechteckiger Raum, der zur Hälfte in den Platz für das Orchester und das aus drei Sitzreihen bestehende Parterre geteilt ist. Daran anschließend erhebt sich das höher gelegene, aus sechs konzentrisch verlaufenden Halbkreisen gebildete Amphitheater. Dieses ist rings umgeben von zehn Säulen, die die flache Decke tragen. Hinter den Säulen liegen die Logen, über denen noch ein Rang eingezogen ist. Eine „große Loge" in der Mitte der Rückwand betont die Hauptachse.

Abb. 97.

Eine erhebliche Steigerung erfährt dieser Versuch in einem Entwurf, der ebenso wie der vorige undatiert ist, und der die Ausmaße des Opernhauses noch übertrifft. Gilly bezeichnet ihn als „Essai sur la Construction d'un Theatre à la manière des Theatres grecques et romaines". Die beigegebenen Anmerkungen enthalten eine „Explication des Signes" in französischer Sprache. Aus ihnen ist zu entnehmen, daß der Zuschauerraum Platz für 1300 Personen bot. Die Darstellung enthält lediglich die in einem zur Hälfte geteilten Plan vereinigten Grundrisse des Erdgeschosses und des Ersten Stockwerkes. Da Gilly von diesem Entwurf wahrscheinlich gar keine Aufriß-Zeichnungen oder Ansichten angefertigt hat — es sind jedenfalls keine überliefert — müssen wir uns im Grundriß mit dieser Idee begnügen. Ohne auf Einzelheiten weiter einzugehen, beschränken wir uns auf die Haupterscheinungen. Im Gegensatz zu der vorigen Zeichnung treten die konzentrischen Ringe des Amphitheaters wieder bis zu den Logenbrüstungen zurück, und den Hauptteil des Zuschauerraumes nehmen die Sitzreihen des Parterres ein, die in ihrer leichten Schwingung der sich vorwölbenden Orchesterbrüstung folgen. Die Bühnenbreite von 40' entspricht derjenigen der größten Pariser Theater.

Abb. 98.

Das Wesentliche dieses Entwurfes ist seine Gesamtfassung in zylindrischer Form, in die der ganze Bau eingeschlossen ist.

Innerhalb dieser Zusammenfassung liegt also auch der Zuschauerraum, dessen kreisrunde Form infolgedessen nach außen in Erscheinung treten muß. Es ist nicht unwichtig, auf diese Tatsache hinzuweisen, weil eine derartige Gestaltung der funktionellen Bedeutung im Gesamtorganismus der Massen in der gleichen Form beim Nationaltheater auftritt. Auch hier spiegelt sich die Form des Zuschauerraumes nach außen wieder. Das Schau-Haus tritt allerdings als eigenwilliger Baukörper aus der blockhaften Einheit heraus und steht selbständig neben dem Kernbau.

Vier rechtwinklig axial geordnete Risaliten umgeben in dem vorliegenden Entwurf den runden Kern. Dem Vorbau des Eingangs antwortet auf der Rückseite die gerade Abschlußwand des Bühnenhauses. Eine entsprechende Behandlung erfahren die beiden Seiten; breitgeschwungene Rampen führen an der Stirnseite und den Flanken an den Zylinder heran.

Wenn im folgenden analoge Erscheinungen in Frankreich herangezogen werden, so sei voraus bemerkt, daß es nur hypothetisch ausgesprochen werden kann, ob und wieweit Gilly Kenntnis von diesen Werken französischer Architekten hatte. Soweit wir in seinen französischen Reiseskizzen dafür den Beweis haben, ist eine zuverlässige Feststellung einer Annäherung an das französische Vorbild gewährleistet. Daß er französische Architekturwerke, wie sie auch in Deutschland verbreitet waren,[170]) kannte und sie auch als Vorlage benutzte, wird aus einer Reihe von Skizzen ersichtlich, die Studien über Monumentalbauten enthalten. Sie geben als Quelle an: „nach Bondhorg architecture Paris. 88". Daß er indessen ein Vorbild direkt kopierte, läßt sich an keiner anderen Stelle unter seinen Zeichnungen nachweisen, was bei einem selbstschöpferischen, genialen und verantwortungsbewußten Architekten nicht verwunderlich ist. Abb. 99.

Es ist unter diesen Gesichtspunkten nicht so sehr von Bedeutung, zu welcher Zeit der Grundriß jenes zylindrischen Baues entstanden ist, ob vor oder nach der französischen Reise. Auffallend ist bei Gilly die Konzeption eines derartigen Gedankens in ihrer Uebereinstimmung mit den Entwürfen der französischen Revolutionsarchitekten, von denen in der Darstellung der baukünstlerischen Situation, die Gilly in Paris vorfand, u. a. jene zylindrische Maison Vassalle von Henry herangezogen worden ist (siehe Abb. 4).

Noch größer ist die Annäherung des Gillyschen Entwurfes an einen ganz ähnlichen von der Hand Louis-Etienne Boullées. Boullée war neben Ledoux der Führer jener nach Neuem strebenden Pariser Baukünstler. Seine Entwürfe gehören zu den maßlosesten und phantastischsten Ideen Abb. 100 und 101.

[170]) Gillys intimster und verwandtschaftlich mit ihm verbundener Freund, Heinrich Gentz (siehe S. 78, Anm. 164), besaß jene von Prieur gestochenen und von Vaudoyer herausgegebenen Preisarbeiten der Pariser Akademie (s. S. 3, Anm. 9); im Besitz der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin, befinden sich zwei dieser Bände, die Bemerkungen von der Hand Gentzens enthalten. Mehrere Kupfer sind von Gentz angetuscht und mit seiner Namensunterschrift versehen. Eine selbstverständliche Folgerung ist, daß auch Gilly diese Bände bekannt waren.

ihrer Zeit; sie sind in ihren Ausmaßen praktisch undurchführbar.[171]) Wir haben in dem vorausgeschickten baugeschichtlichen Abriß als Beispiel die Maße seines Entwurfes für einen Kenotaph Newtons genannt (S. 4 f; vergl. Abb. 6). Sein Theaterentwurf, eine „Salle d'Opéra, projetée sur l'emplacement du Carousel", ist hier in den Grundrissen des Erdgeschosses und des Ersten Stockwerkes wiedergegeben, also in den gleichen Höhenlagen, in denen der Entwurf Gillys gezeichnet ist. Nach diesem Grundriß, der ebensowenig durch einen Aufriß ergänzt worden ist wie derjenige Gillys, ist die Anlage des Innenraumes die gleiche wie in dem Gillyschen zylindrischen Entwurfe. Rings um das vollständig mit Sitzreihen ausgestattete Parkett legt sich ein Kranz von Logen, der sich in vier Ringen amphitheatralisch hochzieht und von einer Reihe dicht nebeneinander stehender Säulen abgeschlossen wird.

Von diesen Grundrissen ist es nur ein kleiner Schritt zu demjenigen des Nationaltheaters. Wir finden ihn auf mehreren Skizzen; am klarsten auf derjenigen, deren unterer Teil von jener geometrischen Darstellung im Sinne der zweiten Tuschzeichnung (Abb. 92) eingenommen wird. Es ist in der Tat der Grundriß zu jener Tuschzeichnung, und nicht etwa zu der letzten, klaren Federzeichnung. (Abb. 88).

Abb. 93; obere Hälfte.

Sehr starkes Mauerwerk hebt die Kontur dieses Grundrisses hervor. Was uns die betrachteten variierenden Entwürfe dieses Raumes bisher verbargen, wird hier deutlich. Das Motiv des Gurtbogens, der sich vor der Bühne hinzieht, überspannt im Grundriß einen rechtwinkligen Raum, an den sich das Rund der Ränge anschließt. Am Ansatzpunkt dieses Rundbogens bricht das Amphitheater rechtwinklig zur Wand um. Dementsprechend fluten die Parkettreihen, die den ganzen von dem Amphitheater umschlossenen Raum ausfüllen, rechts und links in den entstandenen freien Raum hinein. Die Säulenlogen erkennen wir als halbrunde Nischen. Die halbrunden Ausschnitte in der Außenwand stellen die Oeffnungen dar, die sich über den Rängen am Ansatz der Decke befinden.

Die Bühne wird verschlossen durch ein „eisernes Thor auf Rollen". Innerhalb der Bühnenöffnung steht die Zahl „19'". Daß dies die halbe Bühnenbreite bedeutet, geht aus einer anderen, stark überarbeiteten Zeichnung desselben Grundrisses hervor. Gilly notiert dort an derselben Stelle „19' halbe Theaterbreite zwischen dem Vorhang." Danach beträgt die Breite der Bühne 38' (= 12,35 m); sie hat also die Größe derjenigen des Théâtre-Français.

Abb. 102; untere Hälfte.

Rechts, am Ende dieses Blattes, befindet sich eine kleine Aufstellung; daß diese eine Zusammenstellung über die Anzahl der in dem Theater vorhandenen Plätze bedeutet, dürfte kaum bezweifelt werden.

[171]) „Il vit surtout colossal et souvent étrange" (Lemonnier, s. o. S. 4, Anm. 14). Seine Entwürfe, im Besitz des Kupferstichkabinetts der Pariser Nationalbibliothek, weisen das umfangreichste Format unter den dort befindlichen Sammlungen auf (in-folio maximum). Zu dem von ihm verfaßten Werke „Mémoires sur les moyens de procurer à la Bibliothèque du Roi les avantages que ce monument exige", Paris, 1785, vergl. Alexandre-Jean-Baptiste-Gui Gisors, le jeune, „Projet d'Etablissement de la Bibliothèque nationale dans l'édifice ci-devant destiné à la paroisse de la Magdelaine", Paris, an VII (1799).

vorder Logen	140
Säulen Logen	40
	180
Parterre	280
2e loges	150
Gallerie	190
	800

Das Theater konnte somit 800 Personen Platz bieten. Dies bedeutet gegenüber dem phantastischen zylinderförmigen Entwurf eine Reduzierung des Fassungsvermögens um 500 Personen.

Das Blatt, auf dem sich die zuletzt betrachtete Grundrißzeichnung befindet, wird in der oberen Hälfte ebenfalls von einem Grundriß eingenommen. Es handelt sich um einen Raum, der in seinen Grundelementen dieselben Merkmale zeigt wie das Raumproblem der vorherigen Grundrisse. Doch scheint er einem früheren Stadium in der Entwicklung des Gillyschen Theaterentwurfes anzugehören. Dies wird besonders deutlich aus den äußeren Umrißformen. Sie lassen erkennen, daß Gilly während seines Entwurfes auch in der Gestaltung des Aeußeren verschiedene Wege versucht hat. Während die endgültige Fassung das Schau-Haus als selbständigen Baukörper apsidial dem Kernbau vorlegt, werden hier in der hergebrachten Weise alle Träger von Funktionen zu einem Ganzen zusammengenommen und gleichmäßig rechtwinklig von vier Mauern umschlossen. Die Zwickel, die hier im Innern rechts und links des Eingangs von den Außenmauern und der durch die Rundung des Saales bedingten Form des Korridors gebildet werden, enthalten das Treppenhaus. Eine derartige Gestaltungsweise, auch in der Führung der Treppen, entspricht genau derjenigen im Théâtre-Français. Eine weitere Annäherung an dieses französische Theater erkannten wir bereits in der Uebereinstimmung der Bühnenbreite. Auch in dem vorliegenden Grundriß sucht Gilly für die Weite der Bühnenöffnung das Maß von 38 ' zu ereichen, was er in einer Anmerkung erläutert: „N. B. Wenn der Hang des Rideau 36 ' im Lichten wäre, so könnte das Proscenium weiter seyn, etwa 38 '." Abb. 102; obere Hälfte.

b) Analogien im Aufbau.

In dem Bemühen, weitere Analogien mit französischen Vorbildern zu suchen, wenden wir uns dem Aufriß zu. Dieser steht, wie wir bereits erkannten, in seiner wesentlichen Gliederung den französischen Theatern, die Gilly gesehen hat, völlig fern. Doch das klassische Säulenmotiv, welches im Halbrund das Amphitheater umgibt, und welches das charakteristische Moment der frühen Stadien in der Entwicklung dieses Theaterentwurfes darstellt, hatte auch in Frankreich Aufnahme und Verwendung in einigen Entwürfen gefunden, in denen man sich bemühte, eine Erneuerung des römischen Bühnengebäudes herbeizuführen.

Den Weg hierzu hatte Palladio in seinem 1580 begonnenen Teatro Olimpico in Vicenza gewiesen, welches den Franzosen zum Vorbild diente. Abb. 103 und 104.

Durand stellt es in seinem Werk Recueil et parallèle des édifices de tout genre (siehe oben S. 9, Anm. 24) verwandten zeitgenössischen Entwürfen an die Seite. Er selbst variierte den Gedanken später in mehreren Beispielen in seinem Lehrbuch Partie graphique des cours d'architecture faits à l'Ecole royale polytechnique depuis sa réorganisation, Paris, 1821.[172]) Gilly hatte sich bereits mit der Vorstellung eines römischen Theaters im Sinne Palladios in jenem Entwurf auseinandergesetzt, den wir an die Spitze unserer Betrachtungen der Grundrisse stellten, aus denen sich derjenige des Nationaltheaters entwickelte (Abb. 97).

Bei den frühesten Versuchen Gillys, den Zuschauerraum zu gestalten (Abb. 95, 96 und 94), wird die Säulenreihe, die das Amphitheater im Kreise umgibt, beibehalten, jedoch auf eine hohe Ummauerung gestellt. Auf den Kapitellen der Säulen ruht das Gebälk der flach ansteigenden Decke. Diese Anlage findet ihr genaues Vorbild in den Musterbeispielen der genannten Partie graphique des cours d'architecture Durands. Eine Gegenüberstellung mit einigen aus diesem Werk entnommenen Abbildungen legt die Vermutung nahe, daß Gilly dieses Werk gekannt hat.

Abb. 105 und 106.

Die Entwicklung der flachen Decke zur Kuppelwölbung, wie sie der endgültige Entwurf zeigt, findet in dieser Form ebenfalls ihr Vorbild bei Durand. Die Säulen stehen nicht mehr auf einer hohen Mauerbrüstung, sondern erheben sich wieder auf dem Niveau der obersten Stufe des Amphitheaters. Ueber ihnen läuft ein breiter, horizontaler gurtförmiger Fries, über dem die Kuppel ansteigt. Ebenso verhält es sich bei der nächstfolgenden Zeichnung in der Entwicklung der Theaterentwürfe Gillys. (Abb 92). Auch hier erheben sich die Säulen zwar noch auf einem niedrigen Sockel, doch unmittelbar hinter dem Parkett. Der Uebergang zur Decke wird durch die breiten Rangbrüstungen bewerkstelligt.

Abb. 107.

In dem dritten der Durand'schen Vorlagenwerke, „Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique" (s. o. S. 3, Anm. 11), befindet sich im ersten Bande eine Tafel, die unter dem Thema „Compartimens de Voutes etc." mehrere Beispiele für eine Ausgestaltung der Decke enthält. Wir entnehmen diesem die hier wiedergegebene Abbildung. Die Zeichnung, die für eine oblonge oder quadratische Decke gedacht ist, trägt in der fächerförmigen Ausstrahlung ihrer Felder denselben Charakter wie die Decke auf den Gillyschen Entwürfen, angefangen bei den frühesten Versuchen mit flacher Decke bis zu der Ausbildung des Viertelkugelgewölbes der letzten Zeichnung. Diese Tatsache, die hier nur als Hinweis zum Ausdruck kommen möge, läßt vermuten, daß Gilly auch dieses Werk Durands bekannt war.

Abb. 108.

Die Ausstrahlungen dieser Decke nach den Enden zu, wie sie in den Spannungen der konkaven Bögen zum Ausdruck kommen, erfahren bei Gilly noch eine besondere Betonung. Von dem Augenblick an, wo er beginnt, im Verlauf seiner Entwürfe die Decke zu wölben, bildet er diese Endigungen zu Nischen aus. Am deutlichsten ist dieser Vorgang aus den Abb. 91 und 92 ersichtlich. Es dürfte unzweifelhaft sein, daß ihn hierzu eine Erscheinung veranlaßt hat, die er in den französischen Theatern beob-

[172]) Die deutsche Ausgabe der Vorlesungen erschien im Jahre 1831.

achtet hat. Dort befinden sich an der Stelle dieser Nischen die „loges du cintre“ oder „loges de la corniche du plafond“. Derartige Logen, die sich nicht nur in der großen Hohlkehle befinden, die zur Decke überleitet, sondern die auch direkt, wie Gilly es wiederholt hat, in den Ansatz der Deckenwölbung einschneiden, besaßen das Odeon (Gilly-Skizze 2; Abb. 23), die Oper und das Théâtre-Français (Abb. 36); ferner, variiert, das Theater in Le Havre (Gilly-Skizze 17; Abb. 79). Schließlich ist auch eine Nachwirkung dieser Gestaltungsweise in den ovalen Oeffnungen an der Decke der Theater von Versailles und Klein-Trianon zu erblicken.

Die Oper von Versailles wies in ihrem Grundriß als einzige unter den von Gilly aufgenommenen Theatern in ganz besonderer Weise die Eigentümlichkeit auf, daß das Oval des Saales nicht unmittelbar von der Bühnenwand aufgefangen wurde, sondern daß die Kurve der Wände in gerader Form auslief, woraus sich das Proscenium entwickelte, ein Vorgang, wie er auch beim Théâtre des Italiens und Théâtre de Molière zu beobachten war. Diese Erscheinung trat in Versailles besonders stark hervor, sodaß der Eindruck entstand, als schöbe sich zwischen das Oval des Amphitheaters und die Bühne ein breiter, rechtwinkliger Raum. Dieselbe Erscheinung zeigt der Grundriß Gillys zum Nationaltheater (Abb. 93). Sie wurde hier jedoch nicht durch das Bestreben hervorgerufen, der Ausbildung des Prosceniums einen breiteren Raum zu gewähren. Denn dieses ist im Rahmen der Funktionen, zu denen es verwendet zu werden pflegt, in diesem Entwurf gar nicht vorhanden. Dient das Proscenium dazu, als festlich-bekrönender Vorposten des Zuschauerraumes dem Glanz, der von der Bühne ausgeht, am nächsten zu sein, und, indem es oft sogar bis auf die Bühne tritt, die Verbindung des Hauses mit der Scene zu erwirken und selbstverständlich mit seinen übereinander gestaffelten Logen Sitzgelegenheit zu bieten, so kann in dem Entwurfe Gillys hiervon nicht die Rede sein. Die Stelle des Prosceniums nimmt ein Hohlraum ein. Die Wand tritt zurück. Der Uebergang wird indessen durch die Decke mit der dreifachen Nebeneinanderreihung der Gurtbögen vollzogen. Ihretwegen wird der Raum vor der Bühne gradseitig gestaltet, wie Gilly es in Versailles gesehen hatte, wodurch die umgreifenden Arme des Amphitheaters vor der Bühne Halt machen müssen.

Das Motiv des Gurtbogens aber, wie Gilly es an dieser Stelle verwendet hat, und dessen Durchführung für ihn von einer so großen Bedeutung sein mußte — wir haben seine Entwicklung, von der flachen Decke ausgehend, zu einer ein-fachen und drei-fachen Ausbildung verfolgt — ist ebenfalls auf eine Anregung französischer Theater zurückzuführen. Auf der Skizze des Théâtre des Variétés (Gilly-Skizze 4; Abb. 30), die Gilly sorgfältig durchzuzeichnen begonnen hatte, treten diese Gurtbögen auf, sowohl vor der Bühne wie über dem rückwärtigen Saalabschluß. Das gleiche Motiv kehrt bei den Prosceniumslogen des Théâtre-Français wieder. Beide Bauten, das Théâtre-Français sowie der Umbau des Théâtre des Variétés, jenes im Palais-Royal befindlichen Saales der Montansier, stammen von der Hand des berühmtesten Theaterarchitekten seiner Zeit, Victor Louis, (vergl. S. 15, Anm. 49). Seine Bauten in Paris, wozu noch die Oper zu zählen ist, hat Gilly sämtlich aufgenommen. Wenn Gilly sich auch nicht

beeilte, den Entwürfen Louis' nachzueifern, ist doch nicht von der Hand zu weisen, daß er die empfangene Anregung in seinem Entwurf zum Ausdruck bringen wollte und sie auch logisch zu verwenden wußte. Während in den Pariser Theatern sich die Gurtbögen vor den Prosceniumslogen über die Bühne spannen und so die Bekrönung des Bühnenrahmens bilden, ist der einzige Nachklang hieran in der Zeichnung Gillys die breite Tonnenwölbung der Bühnenöffnung. Er nimmt im Gegensatz zu den französischen Entwürfen die Gurtbögen aus dem Proscenium fort und legt sie vor die Bühne und über den Raum und macht sie so, zu einem zweiten, bedeutenderen Tonnengewölbe umgebildet, zur raumbestimmenden Dominante.

Wenn bisher im wesentlichen die den organischen Aufbau des Raumes beherrschenden Elemente betrachtet wurden, so weit in ihnen eine Anlehnung an das auf französischem Boden Entstandene beobachtet werden konnte, so sei am Schluß ein Hinweis auf ein dekoratives Moment gegeben, mit dessen Gestaltung Gilly im Verlauf der Entwürfe von Anfang an gerungen hat. Es ist die Bewältigung der eigentlichen Wandung des Raumes. Jede der Zeichnungen bringt eine neue Fassung. Sie teilt sich anfangs in horizontaler Schichtung zur Hälfte in Säulenkranz und ornamental geschmückte Wandfläche. (Abb. 95). Die Säulen fallen ganz fort und die gesamte Steilwand steht der malerischen Behandlung frei (Abb. 96). Die nächsten Zeichnungen nehmen die erste Anordnung wieder auf (Abb. 94). Die Wandfläche wird gänzlich in Säulen und Nischen aufgeteilt (Abb. 92). Die Säulen ballen sich zur Königsloge zusammen und überlassen die Seitenwände wieder der Malerei (Abb. 91). Dieser Gedanke gewinnt festere Form, doch wird die Malerei der Seitenwände durch eine Logengruppe unterbrochen (Abb. 90). Unter Beibehaltung dieser Aufteilung wird schließlich in die Seitenwände noch ein Rang eingezogen (Abb. 88).

In den verschiedenen Stadien dieser Entwicklung zeigt die Ausgestaltung der freien Wandfläche, sofern sie für eine malerisch-dekorative Behandlung bestimmt ist, stets das gleiche Motiv: die Malerei einer lang herabfallenden und gerafften Stoffdraperie.

Abgesehen davon, daß Gilly die Verwendung einer derartigen Draperie aus Stoff auch in den Zuschauerräumen französischer Bühnen gesehen haben mag, wie z. B. im Odeon (Gilly-Skizze 2; Abb. 23), werden wir jedoch noch stärker an die den Gillyschen Zeichnungen genau entsprechende Darstellung eines derartigen auf die Wandfläche gemalten Stoffbehanges in einem anderen Raume erinnert. Es ist der Hörsaal für Chemie, welcher sich in einem eigens für ihn errichteten Gebäude im Jardin des Plantes befindet. Unter den zahlreichen Zeichnungen, die Gilly neben den Theaterskizzen in Paris anfertigte, ist auch die Außenansicht dieses Gebäudes enthalten, welches noch heute in dem alten Zustand besteht. [173])

Abb. 109; Gilly-Skizze (21).

[173]) Die Darstellung auf dem Skizzenblatte Gillys befindet sich in der linken unteren Hälfte. Darüber stehen Aufzeichnungen von den Trauerfeierlichkeiten des am 14. September 1797 bei Wetzlar getöteten jugendlichen Generals Lazare Hoche, die am 1. Oktober 1797 auf dem Marsfeld abgehalten wurden. Zur Rechten die Sarkophage

Wenn sich auch die Skizze Gillys nur auf die Außenansicht beschränkt, so darf doch vermutet werden, daß er auch das Innere betreten hat. Denn daß er auch zu anderen Hörsälen Zutritt hatte, wie z. B. in der Ecole de Médecine (vergl Abb. 29), wird ebenfalls aus dem vorliegenden Skizzenblatte ersichtlich. Rechts oben befindet sich in der Ecke die zum Teil unleserliche Notiz: „N. B. Basrelief der Hygeia in der Ecole de Chirurgie .... Rosetten in der Kuppel von Stein. Die Büste links fehlt.[174])

Zur Gegenüberstellung mit der Skizze Gillys dient die hier wiedergegebene Aufnahme aus dem schon genannten Werke Krafft-Ransonettes.[175]) Sie trägt die Bezeichnung „Amphithéâtre de Chimie et démonstration Anatomique restoré par Molinos et Legrand Architectes.[176]) In ihr ist jener Saal enthalten, der, amphitheatralisch ansteigend, an seiner Rückwand eine Darstellung aufweist, wie sie auch Gilly in seinen Entwürfen zu verwenden sucht. Ein derartiger Stoffbehang, als schmückendes und abschließendes Motiv auf die Wand gemalt, erscheint unter den Zeichnungen Gillys in aller Deutlichkeit auf den Abbildungen 91, 90 und 88. Abb. 110.

c) Analogien in der Lage.

Während Gilly in der Gestaltung des Aeußern sowie in der Grundrißlösung sich bei seinem Entwurf von französischen Einflüssen frei gemacht hatte, so riefen doch im Innern, wie wir gesehen haben, manche Elemente des Aufbaus die Erinnerung an das von ihm studierte französische Vorbild wach. Wir können unser Vorgehen, derartige Anregungen festzustellen, auch auf die Betrachtung des Lageplanes übertragen, worüber Gilly einige Angaben macht. Diese bestehen weniger in Grundrissen, als in einigen perspektivischen Ansichten. Die Abbildung des Aeußeren, die wir bereits herangezogen haben (Abb. 89), stellt einen Ausschnitt aus einer um weniges größeren Zeichnung dar. Das Blatt, welches hier in seinem ganzen Umfange erscheint, zeigt das Theater freistehend inmitten eines großen Platzes liegend, der an seinen Endigungen von monumentalen Bauten flankiert wird. Abb. 111.

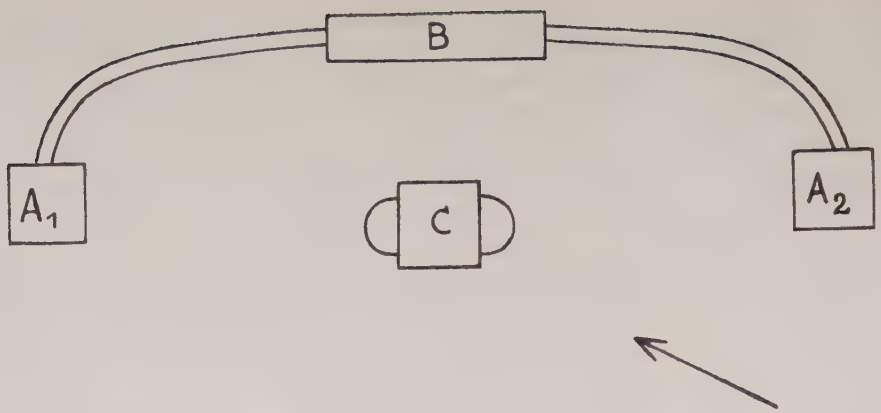
Unterhalb dieses Blattes befindet sich eine stark verwischte, ganz schwache Bleistiftzeichnung. Es ist der Grundriß jener Platzgestaltung, die in dem oberen Blatte durch die im Hintergrunde sichtbaren begrenzenden Bauten angedeutet ist.

Voltaires und J.-J. Rousseaus („l'homme de la nature et de la vérité") aus dem Pantheon. Abbildungen, die mit den Gillyschen Skizzen von den Trauerfeierlichkeiten für den General Hoche übereinstimmen, bei Ernest Maindron, Le Champ de Mars, 1751—1889, Lille, Paris, 1889, zwischen den Seiten 152 und 153, 156 und 157, Cérémonie Funèbre en l'honneur du général Hoche.

174) Das Basrelief der Hygieia befindet sich im Hof über dem Eingang zum Hörsaal. Auf diesen beziehen sich die folgenden Bemerkungen. Die Rosetten in der Kuppel fehlen heute, desgleichen beide Büsten, die sich rechts und links vom Eingang befanden. Zur Rechten stand diejenige von François de la Peyronie, zur Linken diejenige von Germain Pichault de la Martinière. Näheres s. Jacques Gondouin, Descriptions des ecoles de Chirurgie, Paris, 1780, p. 17.

175) s. o. S. 2, Anm. 4; Pl. 107.

176) den Erbauern des Théâtre Feydeau.



Die einzelnen Bauten sind hier zur Erklärung mit Buchstaben versehen worden. Der Pfeil zeigt die Blickrichtung an, in der das perspektivische Schaubild gesehen ist.

Wir haben in dieser Anlage, die sich als eine zusammenfassende Gestaltung des Gensdarmenmarktes darstellt, die Absicht Gillys zu erkennen, die beiden Gontard'schen Kirchen (A_1 und A_2) unmittelbar in seinen Entwurf einzubeziehen. Er verbindet sie durch einen elliptisch den Platz abschließenden Baublock. Die beiden von den Kirchen ausgehenden Bögen vereinigen sich in der Mitte zu einer monumentalen Steigerung (B). Dieser dominierende Mittelbau betont die zweite, rechtwinklig zu den Kirchen verlaufende Achse des Platzes, in dessen Mitte Gilly, von dem so geschlossenen Raumganzen wie von einer umrahmenden Folie umgeben, das Theater stellt (C).

Ein Blick auf die perspektivische Darstellung zeigt, daß Gilly nicht bemüht war, die von ihm geplante Gestaltung des Platzes zum Ausdruck zu bringen; der Schwerpunkt liegt auf der Sichtbarmachung seines Theaterentwurfs. Dennoch hat er unter Berücksichtigung der von ihm zuvor angefertigten Situationsskizze die im Hintergrunde des Theaters sichtbare Staffage so dargestellt, daß wir in ihr, zur Linken, die eine der Gensdarmenkirchen (A_1) und zur Rechten den Mittelbau der den Platz umschließenden Bauzone erblicken müssen.

Abb. 112. Eine Variation erfährt der Gedanke dieser Platzgestaltung in einer zweiten Zeichnung. In nächtlicher, romantischer Illumination zeigt sie die Ansicht des Platzes. Von der Oeffnung des Vordergrundes, die an den Seiten von den Türmen der beiden Kirchen flankiert wird, gleitet der Blick in die Tiefe, wo er von einem Zentralbau am Abschluß des Platzes aufgefangen wird. Die Mitte des Platzes ist völlig leer. An den Seiten ragen je zwei hohe Nadeln auf, die Obelisken oder Säulen darstellen mögen. Vorausgesetzt, daß in der Vorstellung Gillys der im Hintergrunde sichtbare Mittelbau das Theater bezeichnet — die Konturen sind nicht die gleichen wie in dem Entwurf — so ist festzustellen, daß der Gedanke eine bedeutende Erweiterung ins Monumentale erfahren hat. Gilly verlegt das Theater von der Mitte des Platzes in den Scheitelpunkt der umgrenzenden Rundzone. Er schafft sich so einen weiten Platz vor dem Gebäude

und konzentriert zugleich das Schwergewicht der ganzen Anlage auf den zentralen Blickpunkt. Von den Kirchen, die jetzt stärker als zuvor wie zwei Tortürme den Platz in sich schließen, wird der Blick eingefangen und von den Kurven der Seitenbauten in die Tiefe geführt, die hier von größerem Ausmaß zu sein scheint als früher.

Dieses Motiv, daß von einem monumentalen Kernbau aus sich zu beiden Seiten geschwungene Flügelbauten anschließen, wurde zur gleichen Zeit in den Entwürfen der französischen Architekten zum Ausdruck gebracht, von denen hier einige Kompositionen der Gillyschen Idee gegenübergestellt sein mögen. Beide Entwürfe stammen von der Hand jener Künstler, deren Bauten Gilly in Paris studiert hat.

In der schon mehrfach genannten Sammlung der preisgekrönten Entwürfe der Académie d'architecture in Paris, deren Zusammenstellung Vaudoyer mit Hilfe des Kupferstechers Prieur besorgte (s. o. S. 3, Anm. 9), befindet sich im ersten Bande, der die Arbeiten der Jahre 1777 bis 1790 umfaßt, ein Entwurf, von dem sehr starke Ausstrahlungen auf den Gedanken Gillys zur Umgestaltung des Gensdarmenmarktes ausgegangen zu sein scheinen. Er trägt die Unterschrift: „élévation de la fête publique de Mr Sobre. prieur f." Es war die Aufgabe gestellt, zu einem großen Platz einen monumentalen Rahmen für Volksfeste zu schaffen. Die Definition dieses Themas kann mit demjenigen Gillys nicht gänzlich identifiziert werden, doch ist der motivische Grundgedanke derselbe, und so findet auch Gilly eine Lösung, wie sie im Prinzip derjenigen Sobres verwandt ist. Die élévation de la fête publique geht von einem bekrönenden Mittelbau aus, dessen anschließende Flügelbauten den Platz umfassen und an ihren Endigungen, den flankierenden Stirnseiten, eine Betonung erfahren. Zusammen mit den beiden in der Seitenachse gelegenen Säulen ist eine Uebereinstimmung in der Konzeption dieser beiden Entwürfe nicht von der Hand zu weisen. Abb. 113.

Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß der Freund, der Gilly am nächsten stand, Heinrich Gentz, im Besitz der Vaudoyerschen Preisarbeiten der Pariser Akademie war (s. S. 87, Anm. 170), und diese, somit auch der Entwurf Sobres, Gilly bekannt gewesen sein müssen. Sobre hatte in Paris im Jahre 1796 das Théâtre de la Rue de la Victoire und im gleichen Jahrzehnt das Théâtre des Jeunes Artistes erbaut. Letzteres hat Gilly in der Außenansicht aufgezeichnet; es ist an dieser Stelle einer Betrachtung unterzogen worden (S. 31 ff.).

Eine zweite, fast noch sichtbarere Annäherung des Gillyschen Gedankens an ein französisches Vorbild wird aus der Betrachtung des hier wiedergegebenen Entwurfes François-Joseph Bellangers (1774—1818) ersichtlich: „Grand Théâtre des Arts ou Temple d'Apollon, avec une Colonne Triomphâle au milieu de la Place principale, érigée au Commerce, au Sciences, aux Arts et aux Vertus républicaines. Par Belanger l'un des Architectes des Monuments publics." [177]) In einer äußerst subtilen Darstellungs- Abb. 114.

[177]) Cabinet des Estampes, Paris; Architecture de Bellanger, Tome 1, Projets divers. Der allgemein verbreiteten, auch von Gilly angewandten Schreibweise „Bellanger", steht die Tatsache gegenüber, daß die im Kupferstichkabinett zu Paris befindlichen Originalentwürfe von dem Künstler mit dem Namenszug „Belanger" gezeichnet sind.

weise wird auch hier zum Ausdruck gebracht, was Gilly geplant hatte. Unter Zuhilfenahme von Motiven nach römischen Monumenten — Pantheon und Trajanssäule — schließt auch Bellanger seinen Platz in der Weise, daß er an den stark hervorgehobenen Zentralblock die Nebengebäude in elliptischer Schwingung anschließt.

Der Gedanke einer Analogie des Gillyschen Entwurfes mit demjenigen Bellangers liegt nahe, ohne daß gesagt werden könnte, ob die Darstellung Bellangers Gilly bekannt war. Sicher ist, daß sich Gilly gerade mit diesem Architekten eingehend beschäftigte. Dafür spricht besonders, daß er in einem begeisterten, meisterhaft geschriebenen Aufsatz Bellanger, den Erbauer des Landhauses Bagatelle bei Paris, als Erneuerer der guten Baukunst feiert: „Die Anlage des Gebäudes ist überhaupt eine der schönsten in ihrer Art, und das Ganze gehört unstreitig zu den besten Werken der neueren französischen Baukunst.[178])

D) Ausblick.

Wenn wir es unternommen hatten, zur Ergänzung der französischen Theaterstudien Gillys den Entwurf für das Berliner Nationaltheater heranzuziehen, so ist versucht worden, seine Entwicklung klarzustellen, ihn gegen die französischen Theater abzugrenzen, und, soweit es angängig war, dasjenige, was Gilly an französischen Vorbildern aufgenommen hatte, hervorzuheben. Am Schlusse dieser Untersuchung sei mit wenigen Worten die Umwelt Gillys gestreift. Unter Berücksichtigung seines Entwurfs möge ein Blick auf das, was neben ihm entstand, auf die Ausstrahlungen, die von seiner Idee und Persönlichkeit ausgingen, die gewonnenen Feststellungen abrunden.

Die Vermutung wurde bereits ausgesprochen, daß der Grund für die Entstehung des Gillyschen Entwurfes, der nicht für ein Preisgericht bestimmt war, darin zu erblicken ist, daß er einen Gegenvorschlag, eine Antwort auf den zur Ausführung bestimmten Entwurf des Langhans dar-

[178]) In der „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend", Berlin, 1799, I, p. 106 ff: Beschreibung des Landhauses Bagatelle bey Paris von Fr. Gilly, Professor und Bau-Inspektor. Daselbst im Kupferbande, tab. 5, die Aufnahme Gillys von Bagatelle, enthaltend Ansicht, Grundriß, Querschnitt und Lageplan, Aquatintablatt nach einem Kupfer von Ostermeier. Vergl. S. 55, Anm. 143. Die Aufnahme Gillys aus dem Jahre 1798 wird ergänzt durch mehrere Detail-Skizzen von Bagatelle in seinem Skizzenbuche. „Wenn nicht noch Augenzeugen vorhanden wären, so würde man zweifeln, daß es möglich war, diesen Bau . . . in nicht mehr als sechs Wochen zustandezubringen." Der Graf von Artois (s. S. 40, Anm. 114), Bruder Ludwigs XVI., wollte durch diesen „Witz" seine Schwägerin, Marie-Antoinette, überraschen. Die Entwürfe Bellangers in der Architecture de Bellanger, Tome 1, und in der Topographie de la France, Seine Ier, Arrt St. Denis, Tome 5, Bois de Boulogne; Cabinet des Estampes, Paris. Eine genaue Aufnahme des Schlosses bei Jean-Charles Krafft, Recueil d'architecture civile etc. Paris, 1829, Pl. 115—120. Die darin enthaltenen Abweichungen von dem ehemaligen sowie von dem heutigen Zustand finden ihre Begründung durch die Umbauten der verschiedenen Besitzer. Das Schloß ist heute Nationaleigentum; nach Ausbruch der Revolution war es, wie Gilly berichtet, „einem Restaurateur zu öffentlichem Gelage vermietet und dem Taumel des flüchtigen Genusses preisgegeben, ein Sammelplatz der eleganten Pariser Welt geworden".

stellen sollte, welcher nicht den Beifall der jungen Generation finden konnte. Es war der Kampf der Sezession gegen die Akademie. In der Tat wandelt der ältere Langhans, wie die hier wiedergegebenen Entwürfe seines Theaters zeigen,[179]) auf den sicheren Pfaden akademischer Tradition. Im Gegensatz zu der von innen heraus selbständig schaffenden Gestaltungsweise Gillys atmen diese Entwürfe eine phantasielose, nüchterne Trockenheit. Er war nicht zum Bahnbrecher berufen. Den Bestrebungen eines Gilly, Gentz und Schinkel gegenüber blieb er ohne Verständnis und abgewandt. Als Vertreter einer Zwischenkunst konnte er wegen seiner oberflächlichen Kenntnis und willkürlichen Handhabung der griechischen Formen keine Schule bilden. Abb. 115 und 116.

Umsomehr war es Gilly vergönnt, in Schinkel einen Schüler zu hinterlassen, der das von seinem Lehrer überkommene Erbe fortsetzten sollte. Gillys Entwurf zum Friedrichs-Denkmal soll auf Schinkel den größten Eindruck gemacht und dem damals sechzehnjährigen Schüler des Gymnasiums zum Grauen Kloster die Erkenntnis der eigenen Begabung vermittelt haben.[180]) Der sechzehnjährige Schinkel soll dem zehn Jahre älteren Gilly mit größter Ehrfurcht, „fast nicht ohne Zittern", nahegetreten sein und ihn wie ein höheres Wesen angesehen haben. Nach dem Tode Gillys betrauerte der dankbare, noch nicht zwanzig Jahre alte Schüler den Lehrer mit tiefem Schmerz[181]) und erledigte treulich zwei Jahre hindurch ererbte wie neu übertragene Geschäfte im Atelier seines Meisters.

Der Bildhauer Gottfried Schadow hat die Kunst Schinkels auf die des jungen Klassizisten Friedrich Gilly zurückgeführt als zur Quelle ihres Stiles und ihrer Inspiration. Schadow ist ein geschichtlicher Zeuge, der hier urteilen darf, da er jenem Kunstkreise zugehörte, sein eigenes Schaffen der Ausdruck verwandter Kunstgesinnung gewesen ist. Als junger Künstler hat er die Entwürfe Friedrich Gillys für einen Relief-Fries ausgeführt, der die Neue Münze, den Hauptbau von Gentz (Abb. 11), schmückte und beim Abbruch dieses Baues (1886) an die neue Münze Stülers als Hauptschmuck überging. Jene vielfach wiederholten Worte Schadows lauten:[182]) „Dieser (Gilly) zeigte schon früh seine seltenen Naturgaben und ist als ein Vorläufer von Schinkel zu betrachten..... Zu der Zeit galt der junge Gilly für das größte Genie im Baufache..... Der berühmte Schinkel war sein Eleve und kann als eine Naturwiederholung dieses seines Meisters betrachtet werden." Diesen Worten kann indessen nur

[179]) Zwei Originalentwürfe des Langhans für das Theater auf dem Gensdarmenmarkt, von denen der eine ausgeführt wurde, im Besitz der Technischen Hochschule, Berlin.

[180]) Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg; „Karl Friedrich Schinkel": „Es war im Jahre 1797, auf der damals stattfindenden Ausstellung, daß ein großartiger, vom jungen Gilly herrührender, phantastischer Entwurf eines Denkmals für Friedrich den Großen den tiefsten Eindruck auf Schinkel machte und ihn empfinden ließ, wohin er selber gehöre. Er verließ die Schule (1798) und ward in das Haus und die Werkstatt beider Gillys, Vater und Sohn, eingeführt und begann seine Arbeiten unter der Leitung dieser beiden ausgezeichneten Architekten. Eine enthusiastische Verehrung für den Genius des früh hingeschiedenen jüngeren Gilly blieb ihm bis an sein Lebensende."

[181]) Schinkels Brief aus Paris an David Gilly 1805; bei A. von Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß; Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen; 4 Bde., Berlin, 1862, I, p. 172 ff.

[182]) Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten, p. 4, 14 und 61.

in bedingtem und begrenztem Sinne beigepflichtet werden. Wer möchte von einer „Wiederholung" sprechen, wo es sich auf der einen Seite um ein voll ausgereiftes Künstlerleben handelt, das in reicher Fülle die Erzeugnisse seiner Kraft hinterlassen hat, während auf der anderen ein kühn aufleuchtender Feuergeist steht, der schon im Alter von 28 Jahren dahingehen mußte, nachdem er sich fast nur in Skizzen, Entwürfen und zumeist kleineren Ausführungen hatte bekunden können. Wer möchte behaupten, daß seine Entwicklung, von der doch nur Anfänge vorliegen, sich in gleicher Weise wie bei Schinkel vollzogen haben würde.

Wenn also hiernach in Hinsicht auf das Verhältnis von Lehrer und Schüler nur mit Einschränkung gesagt werden kann, daß Gilly der Sämann und Schinkel der Schnitter gewesen wäre, so darf doch nicht übersehen werden, daß Gillys Kunstwille die Anfangskraft war, die in Schinkel zu wirken begann.

Wenn als zwei der größten Leistungen Friedrich Schinkels sein Schauspielhaus, welches er nach dem Brand des Langhans'schen Baues unter Beibehaltung der Grundmauern auf dem Gensdarmenmarkt errichtete, sowie der Entwurf für das Kaiserschloß Orianda in der Krim [183]) bezeichnet werden dürfen, so scheint die Tatsache, daß beiden Entwürfen das Motiv des Hochtempels über vielgliedrig ausgelegtem Sockelbau sein Gepräge gibt, darauf zu deuten, daß diese Formidee in seinem architektonischen Schaffen eine besondere Bedeutung und zentrale Stellung hat. Der Gedanke hat diese Bedeutung für Schinkels Leben und Kunst in der Tat in höchstem Maße. Denn er ist die Fortbildung und persönliche Umwandlung desjenigen großen Kunsteindrucks, der einst in dem Jüngling den Enthusiasmus zur Baukunst überhaupt entzündet hatte: Gillys Entwurf für das Denkmal Friedrichs des Großen (Abb. 7—10). Die große Vision dieses Jugendeindrucks hat dauernd über Schinkels Schaffen gestanden. Der formale Gedanke der Anordnung eines Tempels als Krönung eines breit gelagerten Bauganzen hat im Schauspielhaus mit seinem krönenden Mittelbau sowohl wie im Kernbau der Orianda mit dem hochragenden ionischen Peripteros Ausdruck gefunden.

Diese rückschauende Betrachtung des Einflusses von Gillys Friedrichs-Denkmal auf die Ideenwelt Schinkels, die über unser eigentliches Thema schon hinausgreift, mag am Ausklang dieser Arbeit ihre Berechtigung finden, wenn sie, zu den Ausstrahlungen des Gillyschen Theaterentwurfes überleitend, zu der Erkenntnis beiträgt, daß auch dieser Baugedanke Gillys eine Wiederaufnahme bei seinem Schüler gefunden hat. Bei dem ersten Blick sieht man hier die Hauptidee zu Schinkels Neuer Wache dargestellt. Der sechssäulige dorische Prostylos des Theaters, in der Hauptachse des Gebäudes gelegen, bildet die eigentliche Stirnseite des castrumartigen Baukernes. Von der gleichen Vorstellung war Schinkel in seinem Entwurf beseelt. Er schafft eine Kombination des dorischen sechssäuligen Prostylos mit einem Castrum für die Wache, eine Verbindung klarer Flächenstrenge mit ornamentaler Schmuckfreudigkeit in den Einzelformen. Hier haben wir die nächste und konsequenteste Auswirkung des Entwurfes Gillys zu erblicken.

Abb. 117.

[183]) Kaiserlich russisches Lustschloß am Gestade von Tauris, an den südlichen Ausläufern

Darin liegt die hohe Bedeutung der Entwürfe Gillys, daß sie in kristallener Reinheit, in fast propädeutischer Systematik diesen Einklang von geschichtlicher Form und reinem Zweckdienst als möglich erweisen, Bauten erdenken, wo alle Ziergebilde zugleich im strengsten Sinne zur Klärung der Raumvorstellung dienen, Maße und Körperbeziehungen aussprechen. Es ist das Verdienst Gillys, dieses Verhältnis für sich und seine Generation gefunden zu haben. In den vorausgehenden Schlußbetrachtungen konnten wir erkennen, wie Schinkels Kunst in ihrer höchsten Konzeption an die Geisteswirkung des kurzen genialen Lebens seines Lehrers gebunden war. Durch ihn wurde das, was Gilly zu schaffen versagt war, zur Tat. Durch die Schöpfungen seines großen Schülers gelangte sein Werk, über den Weg akademischer Erstarrung des ausgehenden 19. Jahrhunderts hinweg, zur Fortwirkung. Die Kraftströme, die von der geballten Dynamik seiner Baumassen ausgehen, die Uebersichtlichkeit in den Funktionen der Bauteile, die Klarheit seiner reinen Flächen sind geeignet, als das geistesverwandte Vorbild heutiger Architektur zu erscheinen. Steen Eiler Rasmussen versuchte, den Gillyschen Entwurf zum Nationaltheater mit verwandten Baugedanken unserer Tage in Verbindung zu setzen [184])

Wir können abschließend unsere im Verlauf dieser Untersuchung aufgestellten Beobachtungen dahin zusammenfassen, daß Gilly in seinem Theaterentwurf einen ganz selbständigen, neuen Weg beschritten hat, nicht unbeeinflußt vom Studium der Antike. Die Einwirkungen französischer Kunst jedoch, deren Aeußerungen er sich bewußt war, die er in allen Einzelheiten an Ort und Stelle studierte, konnten in der Gestaltung seiner Idee keinen bestimmenden Einfluß ausüben. Daß diese indessen nicht spurlos an ihm vorübergegangen sind, dafür zeugen die Entwürfe zu seiner Schöpfung, deren Weg wir verfolgt haben. Er hat mit den sich aufdrängenden Vorbildern gerungen und wußte sie zu überwinden, indem er sie umbildete und sie logisch der von seiner Idee beherrschten Formung unterordnete.

Es war nicht zu erwarten, daß er nach dem Studium fast sämtlicher Theater von Paris, die er uns in den 16 Blättern hinterlassen hat, das Gesehene bei seinem eigenen Theaterentwurf gänzlich verdrängen konnte. Bei seinem langen Aufenthalt in Paris mußte ihn nicht nur der Ausdruck jener Baukunst, sondern auch das Wesen des französischen Geistes näher denn je umfangen, das Lebensgefühl jenes Volkes, dessen Blut das seiner Ahnen war (s. S. 4, Anm. 12). Wenn Lescure berichtet, [185]) „c'est Gluck, qui est à Trianon le principal agent des plaisirs qu'on y goute. C'est la musique allemande, qui y règne sans partage", so ist es, als ob ein leiser Nachklang an das in Frankreich Gesehene und Erlebte in Gilly fortwirkte und, sich mit seinem preußischen Empfinden verschmelzend, ihn zu der Inschrift bestimmt hätte, die er seinem Entwurf an die Stirn schrieb, jener wahrhaft architektonischen Responsion zu den Klängen des Tonschöpfers, dem er sein Haus weihte: D e m G e n i u s d e r T o n k u n s t, G l u c k !

---

der Krim. Nach einem Wunsch der Kaiserin Charlotte.

184) Steen Eiler Rasmussen, Neuzeitliche Baukunst in Berlin. Bilder von einer Reise. Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlin, 1928, XII. p. 528 ff.

185) Lescure, Les palais de Trianon, p. 128.

Literatur. [1])

Adler, Friedrich Gilly — Schinkels Lehrer. Zentralblatt der Bauverwaltung, 1881.

— Zur Kunstgeschichte, Berlin, 1906.

Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces, pour l'année 1791, Paris, 1791.

Argenville, Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux et autre lieux de plaisance, situés à 15 lieues aux environs de Paris, Paris, 1779.

— Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de ce qu'il y a de plus beau dans cette ville en peinture, sculpture et architecture, Paris, 1778.

Arneth-Geffroy, Marie-Antoinette, Correspondance secrète entre Marie-Therèse et le comte de Mercy-Argenteau. Paris, 1875. 3 vol.

Aulard, La Société des Jacobins. Paris, 1889—1897. 6 vol.

— Recueil des actes du Comité de salut public, Paris, 1889. 6 vol.

Aviler, Cours d'architecture, Paris, 1710, 2 vol.

Avril, L' ameublement parisien avant, pendant et après la Révolution, Paris, 1929.

Baltard, Discours nécrologique sur la tombe de Jean Rondelet, le 27 septembre 1829. Paris.

— Grands prix d'architecture, projets couronnés par l'Académie royale des beaux-arts de France. Paris, 1818.

Bellanger, Abbé Alexandre-Germain-Constant, Histoire de Neuilly près Paris (Seine) et de ses châteaux. 1855.

Berlin und seine Bauten. 1896; 2 Bde.

Blondel, Architecture françoise, Paris, 1752—1756, 4 vol.

— Cours d'architecture, Paris, 1771—1777, 6 vol.

Bock, Die deutschen Meister, Staatliche Museen zu Berlin. Berlin, 1921.

Borrmann, Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin, 1893.

Bossange et Lecou, Versailles. Palais, Musées, Jardins; Paris, au bureau des galeries Historiques, 1852.

Bosq, Versailles et les Trianons, Paris, 1887.

Boullée, Mémoires sur les moyens de procurer à la Bibliothèque du Roi les avantages que ce monument exige. Paris, 1785.

Brinckmann, Platz und Monument, Berlin, 1912.

Brogniart, Plans du Palais de la Bourse de Paris et du Cimetière Mont-Louis, Paris, 1814.

Catel, Ueber den Theaterbau, 1802.

Chalgrin, Plans, Coupes et Elevations, Profils de l'Eglise de St. Philippe du Roule.

— Rapport fait sur l'Ecole d'Architecture rurale au citoyen ministre de l'Intérieur, pour les citoyens Chalgrin, Norry, Raymond, Viel, Rondelet; Paris, 1803.

Cheslay, La Convention Nationale, Paris, 1884.

Coussin, Du Génie de l'architecture, Paris, 1822.

David, Jacques-Louis, Description générale de la Ire fête republicaine de la Réunion. Paris.

— Detail de toutes les cérémonies, qui vont être célébrés dans toute l'étendue de la République française, Paris, an II (1794).

— Ordre marche et cérémonies de la fête à l'Etre suprème. Paris, an II (1794).

— Convention nationale. Rapport et décret sur la fête de la réunion républicaine du 10 août, 1793, Paris.

[1]) In dem vorliegenden Verzeichnis ist die gesamte Gilly-Literatur enthalten.

David, Jacques-Louis, Convention nationale. Rapport sur la fête héroïque pour les honneurs du Panthéon à décerner aux jeunes Barras et Viala. Paris, an II (1794).
Delorme, Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz. Paris, 1561.
Desjardins, Le Petit-Trianon, histoire et description, Versailles, 1885.
Detournelle, Recueil d'architecture nouvelle; 1804.
Doebber, Lauchstädt und Weimar. Berlin, 1908.
— Heinrich Gentz. Berlin, 1916.
— Die Berliner „Alte Münze" und ihr Erbauer. Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, XXVI, 1909.
Dohme, Karl Friedrich Schinkel; Kunst und Künstler; 1886.
Dubut, Architecture civile, Paris, an XI (1803).
Dussane, La Comédie-Française, Paris.
Durand de Maillane, Histoire de la Convention Nationale, Paris, 1825.
Durand, Préçis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique. Paris, an X—XIII (1802—1805). 2 vol.
— Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes remarquables par leur beauté. Paris, an VIII (1800).
— Partie graphique des cours d'architecture faits à l'Ecole royale Polytechnique depuis sa réorganisation, Paris, 1821.
Duval, Paris et ses monuments, Paris, 1803—1805, 2 vol.
Eggers, Erinnerung an Schinkel. Vier Vorträge aus der neueren Kunstgeschichte. Berlin, 1867.
Encyklopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques, Paris, 1782. 8 vol.
Escholier, Versailles. Paris, 1930.
Félibien, André, Entretiennes sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes. 1725, 6 vol.
Félibien, Jean-François, Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes. Londres, 1705.
Font, Favart, l'Opéra-Comique et la comédie-vaudeville aux XVII. et XVIII. siècles. Paris, 1894.
Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg.
Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte. 1914.
Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig, 1914.
Franqueville, Le premier siècle de l'Institut de France (25 octobre 1795—25 octobre 1895). Paris, 1895. 2 vol.
Frick. Schloß Marienburg in Preußen, Berlin, 1799.
Galimard, Notice biographique sur Jean-Baptiste Lepère, architecte, Paris, 1847.
Gatteaux, Projet d'un monument pour consacrer la Révolution. Paris.
Gentz, Beschreibung des feyerlichen Leichenbegängnisses Königs Friedrich Wilhelms II. von Preußen. Berlin, 1797.
— Beschreibung des neuen Königlichen Münzgebäudes. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend, Berlin, 1800.
Gilly, David, Handbuch der Landbaukunst mit vorzüglicher Rücksicht auf Construktion der Wohn- und Wirtschaftsgebäude, für angehende Kameralbaumeister und Oekonomen, Berlin, 1797 und 1798, 2 Bde.
— Ueber Erfindung, Konstruktion und Vortheile der Bohlendächer, Berlin, 1797.
Gilly, Friedrich, Beschreibung des Landhauses Bagatelle bey Paris. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend, Berlin, 1799.
— Beschreibung des Landsitzes Rincy unweit Paris. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend, Berlin, 1799.
— Einige Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Teile der Baukunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinigen. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend, Berlin, 1799.
Gisors, Alphonse-Henri de, Le Palais du Luxembourg, Paris, 1847.
Gisors, Alexandre-Jean-Baptiste-Gui, le jeune, Observations rapides sur les suppressions proposées par la commission des inspecteurs au Conseil des Cinq-cents, Paris.
— Projet d'établissement de la Bibliothèque nationale dans l'édifice ci-devant destiné à la paroisse de la Magdelaine. Paris, an VII (1799).
— Thermes de Napoléon, projetés sur le terre-plein du Pont-Neuf. Paris.
Godard de Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France, Paris, 1735, 3 vol.
Goncourt, Histoire de Marie-Antoinette. Paris, 1867.

Gondouin, Description des Ecoles de Chirurgie. Paris, 1780.
Gourlier, Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIXe siècle. Paris, 1825—1850, 3 vol.
Grimm, Correspondance littéraire. Paris, 1877. 16 Bde.
Gruppe, Carl Friedrich Schinkel und der neue Berliner Dom, Berlin, 1843.
Guiffrey, Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe siècle. Paris, 1873.
Guilhermy, Description archéologique des monuments de Paris. Paris, 1856.
Gurlitt, Geschichte des Barock.
Hagen, Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert, Berlin, 1857.
Hubert, Rapport sur l'embellissement du Palais et du jardin national, du pont et de la place de la Révolution. Paris, an II (1794).
Jahrbücher der preußischen Monarchie, 1798.
Kataloge der Berliner Kunstausstellungen von 1793 bis 1802.
Kiener, Die klassizistische Form im 19. Jahrhundert. Festschrift für Heinrich Wölfflin, 1924.
Kohlhoff, Denkmal der Liebe und Verehrung ihrem verewigten Lehrer Herrn David Gilly gewidmet von den stud. Mitgliedern der Bauakademie, Berlin, 1808.
Kohte, Zur baugeschichtlichen Würdigung des alten Posener Stadttheaters. Zeitschrift für Geschichte der Provinz Posen. X, 1895.
— Werke der Berliner Bauschule aus südpreußischer Zeit. Historische Monatsblätter für die Provinz Posen. Posen, 1915.
Kosmann, Denkwürdigkeiten der Mark Brandenburg, Band II, Oktober 1796: Konrad Levezow, Ueber die Idee eines Denkmals Friedrichs des Zweyten.
Krafft-Ransonette, Plans, Coupes, Elévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs, Paris.
Krafft, Choix de maisons et d'édifices publics de Paris et de ses environs, Paris, 1838.
— Portes cochères et portes d'entrées des maisons et d'édifices publics de Paris. Paris, 1838.
— Recueil d'architecture civile, tenant les plans, coupes et élévations des châteaux, maisons de campagne et habitations rurales . . . situés aux environs de Paris et dans les départements voisins, Paris, 1829.
— Recueil des plus beaux monuments anciens et modernes, Paris, 1812.
Krieger, Schloß Bellevue, Berlin, 1906.
Kugler, Karl Friedrich Schinkel, Berlin, 1842.
Lance, Dictionnaire des Architectes français. Paris, 1872. 2 vol.
Langhans, Carl Gotthard, d. Ä., Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen älteren und neueren Schauspielhäusern in Absicht auf akustische und optische Grundsätze. Berlin, 1800.
Langhans, Karl Ferdinand, d. J., Ueber Theater oder Bemerkungen über Katakustik in Beziehung auf Theater, Berlin, 1810.
Lemonnier, L'art moderne (1500—1800). Essais et esquisses, Paris, 1912.
Le Sage et d'Orneval, Le Théâtre de la foire ou l'opéra comique. Paris, 1737.
Les Annales Politiques et Littéraires. „La Comédie-Française", Communiqué. 1930.
Lescure, Les palais de Trianon. Paris, 1867.
Levezow, Denkschrift auf Friedrich Gilly. Berlin, 1801.
Léris, Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris, Paris, 1763.
Magne, Théâtre de Vaudeville, 1873.
Maindron, Le Champ de Mars. 1751—1889, Lille.
Marionneau, Victor Louis, sa vie, ses traveaux et sa correspondance, 1731—1800. Bordeaux, 1881.
Marmottan, Le Style Empire, Paris, 1927.
Maurichéau-Beaupré et Hennet de Goutel, Le château de Versailles et ses jardins. Paris, 1924.
Mémoires de l'académie de Stanislas, année 1868. Nancy, 1869.
Merckle, Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin. Aktenmäßige Geschichte und Beschreibung des Monuments nach den Akten des Staats- und Hausarchivs. Berlin, 1894.
Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, XXVI, 1909. 1902. XXX, 1913.
Moeller van den Bruck, Der preußische Stil. München, 1922.
Nagler, Künstlerlexikon.
Nolhac, Histoire du château de Versailles. Paris, 1899.
Parfaict, Histoire du Théâtre-Français depuis son origine jusqu'à présent. Paris, 1734.
Patte, Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV., Paris, 1765.

Patte, Mémoires sur les objects les plus importants de l'Architecture, Paris, 1769
— Essai sur l'architecture théatrale, Paris, 1782.
Percier et Fontaine, Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Paris, 1809.
— Palais, maisons et autres édifices modernes de Rome, dessinés à Rome. Paris, an VI (1798).
— Recueil de décorations intérieurs, Paris, an IX (1801).
Peyre, Marie-Joseph, Oeuvres d'architecture, Paris, 1765.
Peyre, Antoine-Marie, Projets de reconstruction de la salle de l'Odéon. Paris, 1819.
Piranesi, Oeuvres des chevaliers Jean-Baptiste et François Piranesi, Rome, 1794.
Piranesi, Jean-Baptiste, Antiquités romaines, 1756.
Poyet, Mémoires sur la nécessité de transférer et reconstruire l'Hôtel-Dieu de Paris, 1785.
— Mémoires sur le projet d'un édifice à construire au centre du grand carré des Champs-Elysées, Paris.
— Observations du citoyen Poyet sur les objections faites au conseil des cinq cents. Paris.
— Projet d'un monument à élever à la gloire de Napoleon Ier. Paris, 1806.
— Projet de Cirque National de Fêtes annuelles, Paris, 1792.
— Projet pour employer quarante mille personnes à la construction d'une place dédié à la Nation, Paris.
— Projets de places et édifices à ériger pour la gloire de la République. Paris, an VIII (1800).
— Projet de monument pour consacrer la Révolution. Paris, 1790.
Prudent et Guadet, Les salles de Spectacle, construites par V. Louis. Paris, 1903.
Quatremère de Quincy, Dictionnaire historique d'architecture, Paris, 1832. 2 vol.
— Encyclopédie méthodique; Dictionnaire d'architecture, Paris, 1788. 4 vol.
Rabe, Beschreibung des zu Paretz über der Eisgrube erbaueten Lusthauses. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. Berlin, 1800.
Rasmussen, Neuzeitliche Baukunst in Berlin. Bilder von einer Reise. Wasmuths Monatshefte für Baukunst, XII, Berlin, 1928.
Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Stuttgart, 1876.
Recherches sur les costumes et sur les théâtres, 1790.
Registres de l'ancienne Académie royale d'Architecture. Archives de l'Institut de France, Classe des Beaux-Arts.
Renon, Notice des ouvrages et de la vie du citoyen Antoine.
Rhode, Theorie der Verbreitung des Schalles für Baukünstler, Berlin, 1800.
Riedel, Sammlung architektonischer äußerer und innerer Verzierungen. Berlin, 1803 -1805.
Rondelet, Traité théorique et pratique de l'art de bâtir. Paris, 1827—1829. 4 vol.
— Mémoire sur la construction de la coupole de la Halle au blé de Paris, Paris, an XII (1804).
Roubo le fils, Traité de la construction des théâtres et des machines théatrales, Paris, 1777.
Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten.
Schmid, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Leipzig, 1904, 2 Bde.
Schmitz, Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1914.
— Die Entwürfe für das Denkmal Friedrichs des Großen und die Berliner Architekten um das Jahr 1800. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XX, 1909.
— Friedrich Gilly; „Kunst und Künstler", VII, 1909.
Sitzungsbericht (VI, 1908) der ordentlichen Sitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft am Freitag, den 9. Oktober 1908, Berlin.
Stahl, Paris. Eine Stadt als Kunstwerk. Berlin. 1929.
Studienplan der Bau-Akademie vom 12. Februar 1802. Geh. Staatsarchiv. Berlin, Rp. 89.12. M.
Thieme-Becker, Künstlerlexikon, 1921; Band XIV.
Thiéry, Guide des amateurs et étrangers voyageurs à Paris, Paris, 1787. 2 vol.
Ueber die Wiedererbauung der Kuppel der sogenannten Halle-au-bled in Paris. Aus dem Französischen. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. Berlin, 1806.

Vaudoyer, Collection de prix, que l'Académie d'architecture proposait et couronnait tous les ans. Paris. 4 vol.
— Plan, coupe et élévation du Palais de l'Institut Impérial de France. Paris, 1811.
Waagen, Karl Friedrich Schinkel. Vortrag. Berlin, 1846.
— Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler. Berliner Kalender auf das Schaltjahr 1844.
Wittichen, Briefe von und an Friedrich von Gentz, 1910, 2 Bde.
Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß; Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen; 4 Bde. Berlin, 1862.
Ziller, Schinkel; Bielefeld und Leipzig, 1897.
Zucker, Ein vergessener Berliner Künstler: Fr. Gilly. Neudeutsche Bauzeitung, 1913.

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Klein-Trianon. Ansicht von Nord-Osten. Nach Escholier, Versailles.
2. Klein-Trianon. Ansicht von Nord-Westen.
3. Das Pantheon in Paris.
4. Henry, Maison Vassalle. Nach Krafft-Ransonette.
5. Ledoux, Haus einer Strombehörde. Nach Ledoux, Architecture.
6. Boullée, Kenotaph für Newton. Nach Boullée, Architecture; Cabinet des Estampes, Paris.
7. Friedrich Gilly, Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen. Aufriß und Grundriß.
8. Friedrich Gilly, Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen. Detail.
9. Friedrich Gilly, Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen. Detail.
10. Friedrich Gilly, Entwurfsskizze zum Denkmal Friedrichs des Großen.
11. Gentz, Die Neue Münze. Nach Sammlung nützlicher Aufsätze etc., 1800, I.
12. David Gilly, Haus Vieweg in Braunschweig.
13. Kornhäusel, Engelsbad.
14. Gilly-Skizze (1). Tagebuchnotizen und Théâtre de l'Odéon.
15. Théâtre de l'Odéon. Grundriß vom Erdgeschoß. Nach Durand, Recueil.
16. M.-J. Peyre, d. Ä. Wohnhaus am Boulevard du Clos-Païen. Paris, 1762. Nach Legrand, Description.
17. Servandoni, Entwurf für die Fassade von St. Sulpice, Paris. Nach Legrand, Description.
18. Servandoni, St. Sulpice, Paris.
19. Chalgrin, Arc de Triomphe de l'Etoile, Paris.
20. Chalgrin, St. Philippe du Roule, Paris.
21. Théâtre de l'Odéon, mit Grundriß vom Erdgeschoß. Nach Legrand, Description.
22. Théâtre National de l'Odéon.
23. Gilly-Skizze (2). Théâtre de l'Odéon.
24. Gilly-Skizze (3). Théâtre de l'Opéra.
25. Die Oper Moreau's im Palais-Royal. Grundriß. Nach Durand, Recueil.
26. Théâtre de l'Opéra. Grundrisse. Nach Legrand, Description.
27. Théâtre de l'Opéra. Grundriß vom Ersten Rang. Nach Prudent et Guadet.
28. Théâtre de l'Opéra. Innenansicht. Nach Prudent et Guadet.
29. Ecole de Médecine. Paris. Le grand Amphithéâtre. Nach Gondoin, Description.
30. Gilly-Skizze (4). Théâtre-Français und Théâtre des Variétés.
31. Théâtre-Français, mit Grundriß vom Ersten Rang. Nach Legrand, Description.
32. Théâtre-Français. Grundriß vom Erdgeschoß. Nach Prudent et Guadet.
33. Théâtre-Français. Grundriß vom Vierten Rang. Nach Prudent et Guadet.
34. Théâtre-Français. Längsschnitt. Nach Prudent et Guadet.
35. Théâtre-Français. Innenansicht nach dem Aquarell von Meunier. Nach Prudent et Guadet.
36. Théâtre-Français. Innenansicht. Nach Prudent et Guadet.
37. Théâtre-Français. Grundriß. Nach Durand, Recueil.
38. Gilly-Skizze (5). Théâtre des Italiens und Théâtre du Vaudeville.
39. Théâtre des Italiens, mit Grundriß vom Ersten Rang. Nach Legrand, Description.

40. Théâtre des Italiens. Grundriß vom Ersten Rang. Nach Durand, Recueil.
41. Gilly-Skizze (6). Théâtre Feydeau und Rue des Colonnes.
42. Gilly-Skizze (7). Théâtre Feydeau und Rue des Colonnes.
43. Gilly-Skizze (8). Théâtre Feydeau.
44. Gilly-Skizze (10). Rue des Colonnes. Details.
46. Théâtre Feydeau, mit Grundrissen. Nach Legrand, Description.
47. Théâtre Feydeau. Nach Krafft, Choix de maisons.
48. Théâtre Feydeau. Nach Durand, Recueil.
49. Rue Feydeau. Paris. Aufnahme April 1930.
50. Théâtre Feydeau. Querschnitt. Ansicht gegen den Zuschauerraum. Nach Durand, Recueil.
51. Théâtre Feydeau. Querschnitt. Ansicht gegen die Bühne. Nach Durand, Recueil.
52. Rue de Rivoli, Paris.
53. Rue des Colonnes, Paris. Aufnahme April 1930.
54. Ecke Rue Feydeau und Rue des Colonnes. Paris. Aufnahme April 1930.
55. Gilly-Skizze (11). Théâtre des Jeunes Artistes.
56. Théâtre des Jeunes Artistes. Mit Grundriß vom Erdgeschoß. Nach Legrand, Description.
57. Plan des Schlosses zu Versailles. Erdgeschoß. Nach Le Guide Bleu.
58. Aus dem Plan des Schlosses zu Versailles. Von B. Chaussemiche. Erdgeschoß. Nach Maurichéau-Beaupré et Hennet de Goutel.
59. Oper im Schloß zu Versailles. Blick gegen das Proscenium. Nach Maurichéau-Beaupré et Hennet de Goutel.
60. Oper im Schloß zu Versailles. Blick von der Bühne gegen den Zuschauerraum. Nach Bossange et Lecou.
61. Plan des Schlosses zu Versailles. Erstes Stockwerk. Nach Bossange et Lecou.
62. Aus dem Plan des Schlosses zu Versailles von B. Chaussemiche. Erstes Stockwerk. Nach Maurichéau-Beaupré et Hennet de Goutel.
63. Theater im Schloß zu Versailles. Grundriß. Nach Durand, Recueil.
64. Theater im Schloß zu Versailles. Foyer. Nach Escholier, Versailles.
65. Boudoir der Königin Marie-Antoinette in Klein-Trianon von Mique. Nach Desjardins.
66. Château de Versailles. Le cabinet doré. Nach Escholier, Versailles.
67. Teil des Planes von Versailles von Contant de la Motte. 1783. Nach Desjardins.
68. Eingang des Theaters im Garten von Klein-Trianon. Nach Escholier, Versailles.
69. Grundriß des Theaters von Klein-Trianon. Nach Desjardins.
70. Innenansicht des Theaters von Klein-Trianon. Nach Desjardins.
71. Theater von Klein-Trianon. Detail. Nach Escholier, Versailles.
72. Gilly-Skizze (12). Theater im Schloß zu Versailles, Theater im Garten von Klein-Trianon, Théâtre Louvois und Projekt eines Opernhauses in Paris.
73. Gilly-Skizze (13). Théâtre de la Cité.
74. Gilly-Skizze (14). Théâtre de Molière.
75. Gilly-Skizze (15). Théâtre d'Emulation.
76. Gilly-Skizze (16). Vorhangstudie.
77. Friedrich Gilly, Zeichnungen zum Schauspielhaus in Posen.
78. Friedrich Gilly, Porträtstudien von Mitgliedern der Académie des Beaux-Arts.
79. Gilly-Skizze (17). Theater in Le Havre.
80. Gilly-Skizze (18). Vue de la Hève.
81. Le Havre. Cap de la Hève.
82. Le Havre. Cap de la Hève.
83. Gilly Skizze (19). Casernes à Cherbourg.
84. Gilly-Skizze (20). Casernes à Cherbourg.
85. Friedrich Gilly, Entwurf zu einem Badehaus für eine Dame.
86. Friedrich Gilly, Aus dem Entwurf zu einem Badehaus für eine Dame. Grundriß und Innenansicht.
87. Friedrich Gilly, Aus dem Entwurf zu einem Badehaus für eine Dame. Außenansicht.
88. Friedrich Gilly, Entwurf zum Nationaltheater. Innenansicht.
89. Friedrich Gilly, Entwurf zum Nationaltheater. Außenansicht.
90. Friedrich Gilly, Studie zum Nationaltheater.
91. Friedrich Gilly, Studien zum Nationaltheater.
92. Friedrich Gilly, Studie zum Nationaltheater.
93. Friedrich Gilly, Zeichnungen zum Nationaltheater.
94. Friedrich Gilly, Studien zum Nationaltheater.
95. Friedrich Gilly, Studien zum Nationaltheater.

96. Friedrich Gilly, Studien zum Nationaltheater.
97. Friedrich Gilly, Entwurf eines Theaters auf antiker Grundlage.
98. Friedrich Gilly, „Essai sur la Construction d'un Theatre à la manière des Theatres grecques et romaines."
99. Friedrich Gilly, Zeichnungen nach französischen Vorlagen.
100. Boullée, Salle d'Opéra, projetée sur l'emplacement du Carousel. Plan du niveau au parquet. Nach Boullée, Architecture; Cabinet des Estampes, Paris.
101. Boullée, Salle d'Opéra, projetée sur l'emplacement du Carousel. Ires loges. Nach Boullée, Architecture; Cabinet des Estampes Paris.
102. Friedrich Gilly, Studien zum Nationaltheater. Grundrisse.
103. Palladio, Teatro Olimpico in Vicenza. Längsschnitt und Querschnitt. Nach Durand, Recueil.
104. Palladio, Teatro Olimpico in Vicenza. Grundriß. Nach Durand, Recueil.
105. Aus Durand, Partie graphique des cours d'architecture faits à l'Ecole royale polytechnique depuis sa réorganisation, 2 eme partie, pl. 14, fig. 7. Pièces centrales.
106. Aus Durand, Partie graphique des cours d'architecture, pl. 11. Combinaison de pièces de cinq et de sept, avec des pièces demi-circulaire.
107. Aus Durand, Partie graphique des cours d'architecture, pl. 29. Ensemble formé par la combinaison de plusieurs édifices.
108. Aus Durand, Précis des leçons d'architecture, Ier vol. Iere partie, pl. 10. Compartimens de Voutes etc.
109. Gilly-Skizze (21). Amphithéâtre de Chimie. Jardin des Plantes, Paris.
110. Legrand und Molinos, Amphithéâtre de Chimie, Jardin des Plantes, Paris. Nach Krafft-Ransonette.
111. Friedrich Gilly, Entwurf zum Nationaltheater. Außenansicht.
112. Friedrich Gilly, Entwurf zur Umgestaltung des Gensdarmenmarktes.
113. Sobre, Elévation de la fête publique. Nach Vaudoyer, I.
114. Bellanger, Grand Théâtre des Arts. Nach Architecture de Bellanger, I; Cabinet des Estampes, Paris.
115. C. G. Langhans, Entwurf zum Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkt. Aufriß und Grundriß.
116. C. G. Langhans, Entwurf zum Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkt. Querschnitt und Ansicht.
117. Schinkel, Neue Wache.
118. Pariser Stadtplan vom Jahre 1809 von Ch.-P. Landon. Nach Legrand, Description.

Lebenslauf.

Ich bin am 27. Juli 1901 zu Bochum i. W. geboren. Mein Vater ist Abteilungsdirektor der Bochum-Gelsenkirchener Straßenbahnen. Ich besuchte vier Jahre die Volksschule in Bochum und seit 1911 das Städt. Gymnasium in Essen bis Obersekunda einschließlich. Der Wunsch, Innenarchitekt zu werden, bestimmte mich zum Besuch der Kunstgewerbeschulen in Blankenburg, Nürnberg und Charlottenburg, sowie der Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin. Nach erfolgter praktischer Ausbildung war ich längere Zeit als Architekt in Essen und Charlottenburg tätig. Im Herbst 1926 bestand ich als Externer die Reifeprüfung am Staatl. St. Michaelsgymnasium in Münstereifel und wandte mich dem Studium der Kunstgeschichte und Archäologie zu. Ich habe mein Studium seit dem Wintersemester 1926/1927 ausschließlich an der Universität Berlin absolviert. Meine Vorbildung auf dem Gebiete der Architektur und Raumkunst bestimmte mich zu der vorliegenden Architekturarbeit. Zur Durchführung derselben verbrachte ich ein Semester, welches dem Quellenstudium gewidmet war, an der Pariser Nationalbibliothek.

Ich nahm teil an den Vorlesungen und Uebungen der Professoren Dessoir, Fischel, Giese, Ad. Goldschmidt, Haake, Edm. Hildebrandt, Hoetzsch, H. Kauffmann, W. Köhler, Val. Müller, Noack, Rieffert, Riess, Rodenwaldt, K. Schünemann, Stählin, C. Stumpf, Wilh. Waetzoldt, Weisbach, Wertheimer und Wulff. Ich war Mitglied der Seminare von Prof. Ad. Goldschmidt und Ferd. Noack.

Allen genannten Professoren schulde ich für mannigfache Belehrung Dank. Zu tiefster Dankbarkeit aber fühle ich mich Herrn Privatdozent Dr. phil. Dr.-Ing. Leopold Giese, der die Anregung zu der Dissertation gab, verpflichtet für die unermüdliche Anteilnahme, mit der er stets meine Arbeiten begleitet und gefördert hat.